



PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The version of the following full text has not yet been defined or was untraceable and may differ from the publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/107070>

Please be advised that this information was generated on 2018-07-08 and may be subject to change.

735

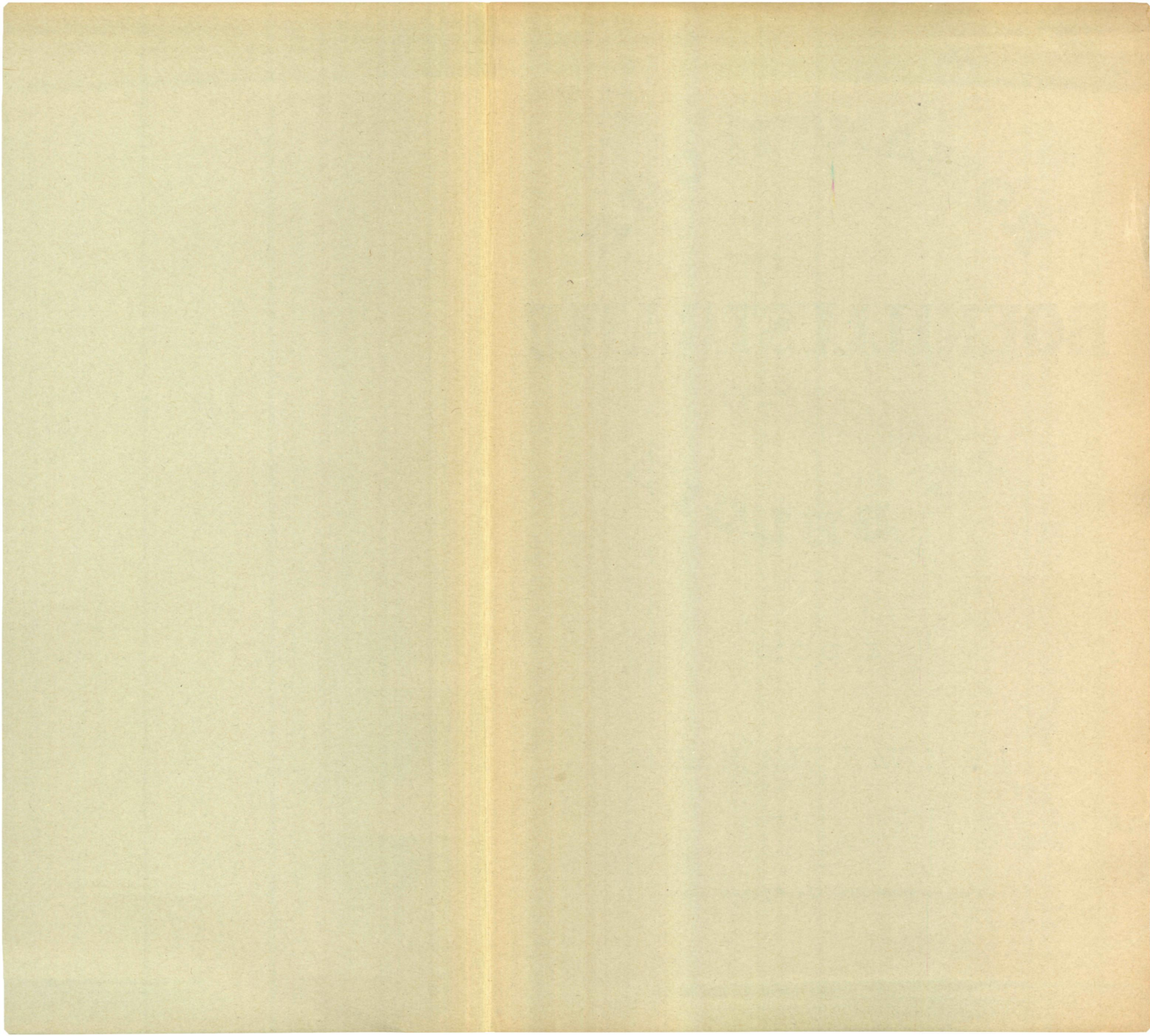
ROMANTISCHE BOEKILLUSTRATIE

IN BELGIË

DOOR

J. H. M. VAN DER MARCK

Collection Historique des Principales Vues des Pays-Bas.
Basterot de la Barrière, *Château de Bouillon*. 1824.



ROMANTISCHE BOEKILLUSTRATIE IN BELGIË

ROMANTISCHE BOEKILLUSTRATIE IN BELGIË

Van de *Voyage Pittoresque au Royaume des Pays-Bas* (1822)
tot *La légende et les aventures héroïques, joyeuses
et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak
au pays de Flandres et ailleurs* (1869)

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

TER VERKRIJGING VAN DE GRAAD VAN DOCTOR
IN DE LETTEREN & WIJSBEGEERTE AAN DER K. UNIVERSITEIT TEN NIJMEGEN
OP GEZAG VAN DE RECTOR MAGNIFICUS, DR. A.G.M. VAN MELSEN,
HOOGLEERAAR IN DE FACULTEIT VAN LETTEREN & WIJSBEGEERTE,
VOLGENS BESLUIT VAN DE ACADEMISCHE SENAAT
IN HET OPENBAAR TE VERDEDIGEN OP DONDERDAG 12 JULI 1956
DES NAMIDDAGS OM 4 UUR DOOR

JAN HENRI MARIE VAN DER MARCK

GEBOREN TE ROERMOND



J. J. ROMEN & ZONEN ROERMOND

1 9 5 6

Aan mijn vader

PROMOTOR: PROF. DR. F. G. L. VAN DER MEER

*In belangrijke mate dank ik de totstandkoming van dit proefschrift
aan de steun mij verleend door de Nederlandse Organisatie
voor Zuiver - Wetenschappelijk Onderzoek (Z. W. O.)*

INHOUDSOPGAVE

INLEIDING . . .

1

I. De Romantiek en het geestesleven (1) - II. Het boek en zijn verspreiding (31) - III. Romantische procédés en genres (43) - IV. Terreinverkenning en verantwoording (57)

OPKOMST 1817 - 1836

62

I. Invoering van de lithografie in België (62) - II. De eerste steendrukkers te Brussel (63) - III. Lithografische activiteiten in de provincie (65) - IV. De 'Schilders-Lithografen' (67) - V. Het album met landschapslithografieën (73) - VI. Tekenvoorbeelden in lithografie (82) - VII. Het statiewerk, geïllustreerd in steendruk (84) - VIII. Portretalbums in lithografie (87) - IX. Costuumpaten in lithografie (89) - X. Het actuele gebeuren, in steendruk verbeeld (93) - XI. Het salontafelalbum der jaren dertig (98) - XII. Streekverkenning in lithografie (106)

HOOGTIJ 1836 - 1848 . . .

. . . 109

I. Oprichting van een nationale graveursschool (109) - II. De overdruk, het oefenterrein voor de houtgraveur (114) - III. Lithografische suites ter illustratie van de overdruk (118) - IV. Boekillustratie in steendruk (119) - V. Het voortbestaan van de landschapslithografie (121) - VI. Oriëntatie van de steendruk in reproductieve richting (123) - VII. De portretlithografie (127) - VIII. Hoogtepunt van de lithografie rond 1840 (131) - IX. De schone letteren, geïllustreerd in houtgravure (138) - X. Het dagelijkse leven en de houtgravure (146) - XI. Verheerlijking van land en natie (149) - XII. Costuumpaten in houtgravure (152)

- XIII. De ets in boek en album (158) - XIV. De moeilijke instandhouding van de kopergravure (163) - XV. De monumentale lithografie van de jaren veertig (165)

<i>NEER G A N G 1848 - 1876</i>	171
---	-----

- I. Overschatting van de houtgravure (171) - II. Popularisering van de houtgravure (175) - III. Verval van de houtgravure (177) - IV. De omtrektekening (179) - V. Boekillustratie in steendruk (183) - VI. Satyre en herinneringsalbum (184) - VII. Landschap en monument (190) - VIII. De inbreuk van de fotografie op het domein van de lithografie (204) - IX. Het échec van de kopergravure (206) - X. Het zegevieren van de ets (207)

<i>C O N C L U S I E</i>	215
------------------------------------	-----

N O T E N

Inleiding	229
Opkomst 1817-1836	232
Hoogtij 1836-1848	240
Neergang 1848-1876	245
Conclusie	250

<i>Overzicht van de voornaamste geïllustreerde werken in België (1819-1876).</i>	251
--	-----

<i>Bronnen en geraadpleegde literatuur</i>	263
--	-----

<i>Sommaire</i>	267
---------------------------	-----

<i>Lijst van afbeeldingen</i>	281
---	-----

<i>Register van persoonsnamen</i>	284
---	-----

INLEIDING

I. *De Romantiek en het geestesleven*

II. *Het boek en zijn verspreiding* - III. *Romantische procédés en genres*

IV. *Terreinverkenning en verantwoording*

I

Als in het jaar 1815 de beide Nederlanden onder één en dezelfde vorst verenigd worden, ziet het zuidelijk deel zich geplaatst voor een materiële en geestelijke wederopbouw, welke — na in een nieuw stadium te zijn getreden bij het verwerven van de onafhankelijkheid — de grootste helft van de pasbegonnen eeuw in beslag zal nemen.

Het gemis van een geestelijke onderbouw, het ontbreken van een nationaal erfgoed en stoffelijke noden en uitputting op schier ieder gebied blokkeerden de groei van een eigen cultuur. De achttiende eeuw had in België weinig of niets van betekenis voortgebracht. De Fransche bezetting, die de ene eeuw afsloot en de andere inluidde, bezorgde het land weliswaar wegen en bruggen, wetten en een administratie, maar financieel-economisch stond België bij het wegtrekken van de Fransen aan de rand van een bankroet. De pers was ontaard tot een willig werktuig in handen van de overheid. Boeken werden er niet meer uitgegeven en de import was aan een strenge staatscensuur onderworpen. De kunstenaar had een toevlucht gezocht te Parijs of te Rome. Het volk werd onmondig gehouden en slechts sympathiserenden met het keizerlijk bewind hadden in aangelegenheden van algemeen belang een stem behouden. Niet ten onrechte heette België in deze tijd het *Beotië* van het moderne Europa.

De overblijfselen van het ideaal van *vrijheid, gelijkheid en broederschap* en de ineenstorting van het Keizerrijk, een dwingende behoefte aan orde en een niet te stelpen zucht naar vrijheid, een zegevieren van het individualisme en een versteviging van de geest van collectiviteit — uit deze heksenketel van tegenstrijdige feiten, ideeën en gevoelens werd in de eerste helft van de negentiende eeuw een nieuwe, van vooruitgang bezeten wereld geboren. De door een te snelle groei veroorzaakte stuiptrekkingen vormden voor de mens in deze wereld geen belemmering, om met vervoering ontspanning te vinden in de natuur, om zich met hart en ziel te geven aan een pure passie, aan een nobele zaak, aan een mooie illusie. Het was een wereld, die andermaal de mens ontdekte. Waren in de zeventiende eeuw zelfs de menselijke passies zuivere ideeën, was in de achttiende eeuw de mens een wezen van *goût, esprit et*

INLEIDING

volupté, de romantische mens is geworteld in twee werelden, de wereld van het beest en de wereld van de godheid. (1) Deze mens gaf aan de kunst terug, wat zij door een teveel aan klaarheid en zekerheden verloren had: het gevoel en de verbeelding, de zin voor het ongrijpbare, de zin voor het mysterie.

Was er van een creatieve deelname van België aan dit West-Europese ontwikkelingsproces aanvankelijk nog geen sprake, wel ziet men, hoe dit land geleidelijk zijn innerlijke weerstanden overwint, hoe de Chinese muur, waarmee België in die tijd omgeven was, successievelijk geforceerd, ontmanteld en gesloopt zou worden en hoe men met groot enthousiasme overnam en aan eigen behoeften aanpaste, hetgeen royaal uit andere landen kwam toegestroomd. Aldus werd een aanvang gemaakt met het afperken van een geestelijk domein, waarbinnen men vervolgens de fundamenteën zou leggen voor de nieuwbouw van een eigen cultuur. Aanvaardde men de Romantiek, het meest expliciete fenomeen van deze wordende wereld, aanvankelijk slechts als een genre, spoedig zou de Romantiek een school worden, om uiteindelijk haar naam te geven aan een alles en allen omvattende levenshouding, die enige decennia lang (2) haar onuitwisbaar stempel zou drukken op iedere uiting van geestesleven en cultuur.

De *Bataille Romantique*, aldus de Brusselse hoogleraar Gustave Charlier (3), maakt haar eerste stadium door van 1815—1825 en wordt uitgestreden tussen 1825—1830. Zij woedt vooral in de theaterkrantjes, die wekelijks de hoofdstedelijke toneelvoorstellingen aankondigen en bespreken, maar waarin een zekere plaatsruimte overbleef voor literaire actualiteiten. Het is in het gezelschap van blaadjes als *L'Aristarque*, *L'Argus*, *Le Manneken*, *La Minerve des Pays-Bas*, etc., etc., dat de romantische beweging in België haar quasi-officieel orgaan zal vinden, *La Sentinelle du Royaume des Pays-Bas*, geboren uit een schisma, dat zich had voorgedaan in de boezem van de oude *Sentinelle*, en bekend om haar vooruitstrevendheid zowel op literair als op politiek gebied. Het nieuwe blad maakte zijn verschijning in 1826 met aan het roer de Franse journalist Charles Froment, een politieke torenhaan, maar een man van smaak en invloed. Nauwelijks minder markant was de stellingname van het leidinggevende, maar steeds behoedzame *Journal de Bruxelles*, waarin Auguste Baron, eveneens een auteur van Franse huize, in het voorjaar van 1826 zijn *Profession de foi littéraire* uitspreekt. Dit artikel, dat een ongehoorde weerklank vond, was een even wijs als handig pleidooi ten gunste van de nieuwlichterij. Beginnen in Februari en in Mei 1827 de eerste edities te verschijnen van de werken van Byron, James Finimore Cooper en Walter Scott — 'Voilà la classe moyenne romantisée!' schrijft *Mathieu Laensberg* naar aanleiding van dit feit —, Frankrijk en de Franse Romantiek herwinnen haar invloed, wanneer nog datzelfde jaar Hugo's *Préface de Cromwell* met niet minder enthousiasme te Brussel wordt begroet, dan dit te Parijs het geval was geweest. Men houdt

nu niet meer halt bij de gematigde ideeën van een Madame de Stael en bij een keuze uit de opvattingen van de *Globe*, maar het *Cenacle* wordt ook voor België toonaangevend en leidt er de verdere ontwikkeling van de Romantiek. Op 16 Juli 1828 kondigt de Librairie Romantique aan 'La question du Romantisme est à l'ordre du jour parmi nous Les Cours du Musée(4), les articles des journaux commencent enfin à populariser '(5) Vanaf 1828 wordt de politieke actualiteit zo allesoverheersend, dat de literaire informatie nagenoeg uit de pers gebannen wordt. Een laatste, maar ditmaal definitieve stoot in de richting van de Romantiek is de oprichting — in 1830 — van de *Revue Belge*, een uitgave van de Librairie Romantique, die Ph. Lesbroussart, A. Baron, Sylvain Van de Weyer, J. B. Nothomb, P. Fr. Claes, Jenneval en J. B. Vautier onder haar oprichters en redacteuren telt. Manifest van deze groep is een artikel van de Leuvense vertegenwoordiger in het Congrès National, P. Fr. Claes, dat onder de titel *Conjectures sur l'avenir littéraire de Belgique* verschijnt in het nummer van 28 Juli 1830 — acht weken vóór het uitbreken van de revolutie.

Hiermee had de Romantiek in België officieel haar beslag gekregen. Dit wil echter geenszins zeggen, dat iedereen ervoor gewonnen was. Klassicisme en Romantiek vochten om erkenning bij het publiek. De poëzie van de *Méditations* kwam dit publiek nog verdacht voor, meer aanknopingspunt vond het bij Casimir Delavigne en Béranger. Byron moet in 1824 een heldhaftige dood sterven te Missolonghi, vooraleer zijn populariteit zich in brede kring zal verbreiden. De terughoudendheid was schrikbarend groot. Nog in 1830 trof men een hele generatie van geleerden en poëten, die treurde bij het graf van abbé Delille als bij dat van de laatste grote Franse dichter¹. Maken wij ons geen illusies over de ontvankelijkheid van de culturele elite van die tijd. Men zwoer nog bij het Klassicisme. Leven en natuur zag men enkel door het oog van de dichter en niet eens door dat van de werkelijk grote dichter. De groten immers werden pasklaar gemaakt door de kleinen. Virgilius leerde men kennen in de versie van abbé Delille en Shakespeare genoot de lezer in een gekuiste salonvorm van Ducis. De dwaasheid steeg ten top, toen men één van de aantrekkelijkste figuren uit de vroege Romantiek, Marceline Desbordes-Valmore, die in de Muntscouwburg optrad in *L'Adieu du Sour*, geen grotere eer meende te kunnen bewijzen, dan door haar verzen in Latijnse disticha te vertalen (6).

In 1829 opende een serie klassieke toneelvoorstellingen in het Théâtre du Parc met een proloog in pantomimevorm, waarin de *Muse* der klassieke tragedie werd uitgebeeld, verdreven uit Frankrijk door het *genre* melodrama — waaraan de waardige verdedigers van de Parnassus zich wel gewacht hebben, een *Muse* toe te kennen —, dat, ongevoelig voor haar tranen, zijn rivale een vogelvrijverklaring voorhoudt. Weldoende genen, beladen met urnen, waarin de assen van Corneille, Racine en Voltaire, vergezellen haar op haar vlucht en trachten haar te troosten. Dan verschijnt plots de personificatie

INLEIDING

van België om haar te geleiden naar de Oranjeboom, onder welks takken zij rust en schaduw vindt. Deze wederopwekking tot leven droogt Melpomene's tranen en haar hart springt op van vreugde en nieuwe hoop bij een zo verheven protectie. (7) De anonieme maker van deze allegorie overdrijft, als hij de Nederlanden en het Huis van Oranje laat optreden als het heul voor wat men in die tijd placht te noemen de gewijde tradities, maar dat het literaire conservatisme in deze streken nog diep geworteld zat, is een feit, dan men bij herhaling kan constateren.

Het geestelijk klimaat van het geletterde deel der bevolking vindt een zeldzame belichaming in de schepping van de gefortuneerde dichter en diplomaat baron Plasschaert, die op zijn landgoed te Wespelaere in steen de droomwereld liet uitbeelden, die hijzelf en zijn tijdgenoten zo hardnekkig in verzen bleven bezingen. Hij nam architecten en hoveniers in dienst, om het kader te scheppen, waarin de beeldhouwer Godecharle in een onpersoonlijke, maar elegante stijl de goden van de Olympus en de groten dezer aarde de hun toekomende plaatsen gaf. Een gedeelte van deze unieke lusthof was omringd door een gracht, welke zich verbreedde tot een vijver. Een eiland in deze vijver kreeg het aanzien van de Elysee'sche velden en een obelisk vormde het middelpunt, van waaruit lanen uitstraalden, omzoomd door de borstbeelden van grote mannen, dat wil zeggen die grote mannen, die een verlicht burger diende te kennen en te respecteren. Voor heiligheid, schilderkunst en muziek was geen plaats in deze galerij, die dan ook slechts openstond voor de wijsbegeerte, de verpersoonlijking van de burgerdeugden en de klassieke tragedie. Rond deze synthese der mensheid strekte het park zijn gazons en perken uit als een lustwarande voor de Olympiërs. De Apollo van het Belvédère domineerde het ereperk; men zag er Venus en Mercurius; Hercules, vechtend met de Nemeïsche leeuw; Bacchus, getroffen door de schoonheid van Ariadne; Psyche, sluimerend in Eros' armen en Syrinx, vluchtend voor de saters. Onder een achtzuilig tempeltje glimlachte Flora in het genot van haar eeuwige jeugd. En tenslotte, op de plek, waar de wandelaar het mooiste uitzicht had, verrees waarschuwend Saturnus, om de argeloze eraan te herinneren, dat deze prachtige natuur, evenals de mensenheden, die haar hadden veredeld, vroeg of laat ten offer zouden vallen aan de tijd, waartegen niets en niemand bestand is. (8) Aldus aangelegd, werd het park van Wespelaere één van België's bezienswaardigheden, totdat de maning van Saturnus, eerder dan Plasschaert het zelf zal hebben vermoed, aan al dit schoons voltrokken werd. (9)

Van niet te onderschatten invloed op de geesten dier dagen was het groot aantal politieke bannelingen. Voor heel Europa was België sinds 1815 het asyl der vogelvrijverklaarden. Zij kwamen uit Piëmont en uit Napels, uit Spanje en uit Portugal, uit Polen en uit Hongarije, maar in overgrote meerderheid uit het zoveel nabijere Frankrijk. Te Brussel vormden zij een vreemdsoortig amalgaam, deze vaak beroemde samenzweerders en slachtoffers van politieke ver-

schuivingen. In zijn haat jegens de Bourbons verschaftte Koning Willem I zonder onderscheid des persoons onderdak aan conventionelen en bonapartisten, aan republikeinen en liberalen. De gastvrije vorst stelde het hoog op prijs, als dezen op hun beurt de loftrumpet staken over zijn liberale opvattingen en als zij van tijd tot tijd hun pen in dienst stelden van de Groot-Nederlandse gedachte. Meer echter dan een ogendienst van hun gastheer interesseerde hen de terugkeer naar het land, dat hen verbannen had, gepaard met de opzijzetting van het regiem, dat hiervan de schuld droeg. In de door hen zelf opgerichte en geredigeerde blaadjes *Le Nain Jaune réfugié* en *Le Mercure Surveillant* bleven Franse uitgewekenen op de meest impertinente wijze stoken tegen de gerestaureerde dynastie der Bourbons en haar in hun ogen corrupte aanhang. Ook de schone kunsten telden haar bannelingen: de toneelspeler Talma en de schilder David zijn door Madou vereeuwigd, omkleed met het aureool van een nog levende roem. Overdag kon men hen zien wandelen door het naar Franse smaak aangelegde Brusselse Park; 's avonds trof men hen bijeen in de schouwburg, gelegen in hetzelfde Park, waar Franse toneelgezelschappen werden geëngageerd. Zo doodde men zijn tijd met het wachten op een nieuwe kans of, was men de leeftijd van hoop en illusies gepasseerd, dan prees men zich gelukkig, dat men met het uitzicht op een naderende dood zijn levens-eind kon slijten in ledigheid en rust. Uit Italië afkomstig was de beruchte anarchist en samenzweerder Buonarroti, een vermeende afstammeling van Michelangelo, die te Parijs zijn sporen verdiend had als deelgenoot in het complot van Baboeuf. Rond de notoire, doch groothartige figuur van Buonarroti schaarden zich vele adepten en geestverwanten. Giovanni Berchet, Giovanni Arrivabene, Alessandro Manzoni, Silvio Pellico en Scalonì, allen ontsnapt of vrijgelaten uit Oostenrijkse gevangenissen, zouden langere of kortere tijd te Brussel in zijn gezelschap vertoeven en te gast zijn op het kasteel van Gaesbeek, waar hun samenkomsten, gepatroneerd door de markies Arconati Viconti, reeds in het teken stonden van het eerst vele jaren later te verwezenlijken *Risorgimento*. Eveneens in het gezelschap van deze Italiaan kon men de filantroop Alexander Delhasse en de historicus De Potter aantreffen. Toen na de mislukte Poolse opstand vrijheidslievende Polen zich over gans Europa verspreidden, stond België weer gereed, om ook deze slachtoffers van het verzet te ontvangen. De vlag van hun revolutie werd door de Poolse nationalist Lelewel toevertrouwd aan zijn geestverwant, de republikeinsgezinde Gendebien. Jaren later zouden Belgische republikeinen met hetzelfde respect uit handen van Kossuth het embleem van het verzet in Hongarije ontvangen. (10)

Men begrijpt, hoe in dit woelige milieu de Belgische geesten bezwaarlijk immuun konden blijven voor ideeën als vrijheid en onafhankelijkheid, evenmin als hun achterlijkheid en tweesterling op literair gebied konden standhouden. Romantiek en nationalisme schreden hand in hand voorwaarts.

INLEIDING

Heeft de Romantiek eenmaal haar eerste veroveringen gemaakt, dan is de beurt aan het nationalisme, om zijn pas te versnellen, om de voorvechters van de Romantiek een hart onder de riem te steken en om hen mee te sleuren in de politiek. Met name te Luik bestond een zeer krachtige groep jongeren. Zij vormden front rond het in 1824 opgerichte blad *Mathieu Laensberg*. Uit hun midden kwamen de leiders der revolutie voort en de latere hoge functionarissen van Leopold I. De tijd rond 1830 kan men het beste zien als een geest-operschortende staat van beleg, noodzakelijk terwille van het zoveel dringender karwei der vrijmaking. De oogst zou eerst enige zomers later worden ingehaald en wel in de vorm van een rijkdom aan verjongde, door het nationalisme bevruchte en soms wel wat geëxalteerde ideeën, waarin wij echter goed doen, met kritische geest de nodige schifting te maken.

Na 1830 vluchtte de rede bij wetgevers (en architecten), om schilderkunst en letteren haar vrije ontplooiing te laten. Aldus de aforistische samenvatting van een zienswijze, die lange tijd door geschiedschrijvers is gehuldigd. Het plotselinge en ingrijpende karakter van de overgang van Klassicisme naar Romantiek in de schilderkunst is hierbij sterk overdreven en de datum 1830 heeft een symbolische betekenis gekregen als sleutel op een nieuw tijdperk in de culturele ontwikkeling van het land. De omwenteling is te vlot van stapel gelopen, om de eigentijdse kunstuitingen diepgaand te beïnvloeden, dit is de momenteel gangbare zienswijze. Albert Dasnoy, sprekend over de achtergronden van de *romantische revolutie*, trekt een conclusie, die al evenmin van sarcasme, als van waarheid is ontbloot: 'En Belgique, malheureusement, pour notre romantisme, la révolution aboutit trop vite et trop bien. De toutes celles qui agitèrent l'Europe pendant ces années, elle fut seule à réussir et à porter prosaïquement son fruit. Et les Muses se détournèrent car elles aiment les illustres infortunes. Nos poètes et nos artistes évidemment se lancèrent aussitôt avec toute l'emphase dont ils étaient capables dans l'éloge de la jeune nation. Mais ils apparaissent comme les profiteurs d'une cause heureuse et leur romantisme en est tout aplati. Ils ont trop l'air de travailler pour la médaille d'or.' (11)

Onderzoeken wij, wat uiteindelijk de meest bepalende factor geweest is bij de totstandkoming van een eigen schilderkunst, dan komen wij, zoals in de letterkunde, onvermijdelijk terecht bij het Franse voorbeeld. En helaas niet bij genieën als Géricault of Delacroix, maar bij schilders van het tweede plan als Delaroche, Scheffer en Eugène Devéria. Vormden dezen het stramien, stof leverden de glorieuze Septemberdagen, en toen het leven weer zijn oude gang had hernomen, de Belgische historie, die door de burger van het jonge koninkrijk te pas en te onpas werd geplunderd. Antwerpen was voor de schilderkunst in deze jaren toonaangevend. Antwerpen met zijn Academie, waar Wappers doceerde en Nicaise De Keyser de rol van een tweede Rubens speelde, was

het bolwerk van de Romantiek tegenover het behoudsgezinde, classicistische Brussel, dat bleef zweren bij Davids' leerling Navez. Toch is het puur classicistische van Navez' inspiratie al evenzeer een valse legende als zijn armtierig coloriet. (12) Men beziet dit schoolverschil tegenwoordig met heel wat meer nuchterheid. Werden tijdgenoten gefraspeerd door onderlinge verschillen, ons valt veeleer op, dat de verandering er slechts een is van *gesticulation théâtrale* tegenover *dignité théâtrale*. (13) En wij citeren weer Dasnoy, die schrijft: 'Le grand combat entre romantisme et classicisme n'était rien de moins en Belgique que le combat du noble contre le sublime. Les dignes messieurs correctement cravatés qui peignaient d'un pinceau sobre des scènes tirées de Plutarque et de la mythologie, avaient hérité de David sa hautaine conception de l'art; ils tenaient pour le noble. Les jeunes gens barbus qui les conspuaient et s'étaient échauffés l'âme au souffle des révolutions tenaient pour le sublime. Les uns peignaient avec mesure des Grecs et des Romains, les autres avec emportement des chevaliers du moyen âge. Ils croyaient que cela mettait entre eux des différences capitales. Ce qu'ils ne pouvaient voir, c'est qu'ils vivaient en ennemis dans une irréalité commune et qu'ils se nourrissaient d'égales illusions.' (14) Aanleiding tot al te grootse denkbeelden waren de schilders zelf, die in hun zelfingenomenheid en verwatenheid hun eigen rol in het nieuwe vaderlandse bestel al even evident achtten, als de rol, toebedeeld aan wetgevers en soldaten. Hun eigen triomfen vereenzelvigden zij met de goede afloop van de revolutie. Danken wij niet aan de schilder Wiertz de theatrale uitspraak: 'La révolution politique amène la révolution artistique. L'amour de la patrie éveilla l'amour de l'art. On avait combattu pour le bon droit, on voulait combattre pour la bonne peinture. Ce fut un élan superbe: le fusil donnait du coeur au pinceau. Toutes les palettes sentaient à la fois le bitume et la poudre à canon . . .' (15) Zelden was het contrast groter tussen de onmiddellijke erkenning en grenzeloze lof, toegezwaaaid aan iedere tweede Rubens of Michelangelo, en de complete vergetelheid, die het werk van deze vermeende genieën in onze tijd beschoren is.

De antithese Classicisme-Romantiek wordt voor het eerst als zodanig geponeerd op de Brusselse Salon van 1830. Tegenover de wel erg bloedeloos uitgevallen inzending van Navez, *Athalie interrogeant Joas*, kwam *Le Dévouement de Pierre Van der Werf* van Wappers te hangen. De jongeren kozen onmiddellijk partij tegen de soliede vertegenwoordiger van de heersende school en vóór de nog nauwelijks bekende vernieuwer. Wappers had een classicistische opleiding ontvangen, maar was naar Parijs getrokken in de dagen, dat Delacroix er zijn eerste triomfen vierde. Hier was hij het in zijn vaderstad geleerde spoedig vergeten, om warm te lopen voor de zegevierende Romantiek. Hij maakte zijn idool van Rubens, voorgevend, diens palet te imiteren. Maar hoe pover en koud doet ons zijn toets aan naast die van het grote voorbeeld. Veel meer dan een colorist is hij de *metteur en scène* van een theaterheroïek

zonder weerga, die gedurfd is van opzet, maar het hart onberoerd laat. Op de Salon van 1835 exposeert Wappers zijn *Episode des Journées de Septembre 1830*, welke zeer duidelijk een afspiegeling is van Delacroix's *Liberté guidant le Peuple*. Het werk wordt hemelhoog geprezen en men reist ermee rond langs alle hoofdsteden van Europa; het was een andere *Brabançonne* der jonge natie. Wappers, die nu de doses pathos, sentimentaliteit en anecdote kende, waar het publiek om vroeg, wist zijn gaven handig te benutten. Bovendien bezorgden zij hem het directeurschap van de Antwerpse Academie, waar hij voordien de ongekroonde, nu de gekroonde *chef d'école* was. (16)

In zijn onmiddellijke omgeving bezat Wappers een geducht rivaal in de persoon van Nicaise De Keyser. Zeer romantische omstandigheden hebben dit koeienhoedertje uit Zandvliet een plaats bezorgd op de Academie in de tijd, dat Van Brée er nog de scepter zwaaid. Deze moest echter spoedig erkennen, dat hij zijn begaafde leerling nauwelijks meer iets te leren had. Wappers' debuut in 1830 opende De Keyser de ogen en vier jaar later maakte hij op zijn beurt furore met een immense Rubensiaanse kruisiging, die kwam te hangen op de Antwerpse Salon van 1834. De aankoop van het geëxposeerde stuk door een kerk in Manchester riep de schilder naar Engeland. Een pelgrimage naar Schotland en het merengebied, deze brandhaard van de Romantiek, moet voor hem de traditionele Rome-reis vervangen. Teruggekeerd, stuurt hij naar de Brusselse Salon van 1836 zijn befaamde *Guldensporenslag*, geïnspireerd door A. Voisoin's *Bataille de Courtrai ou des Eperons d'Or* (1834) en op zijn beurt bron van inspiratie voor Conscience bij het schrijven van diens *Leeuw van Vlaenderen* in 1838. De koude, correcte stijl verradt de leermeester Van Brée; qua compositie daarentegen steekt hij zelfs Wappers de loef af. Een triomfantelijke carrière als romantisch schilder gestaag voortzettend en uitbouwend, zal De Keyser diens opvolger worden aan de Academie van hun beider vaderstad. (17)

Enigszins terzijde van het romantisch gewoel, maar naar de geest niet minder erdoor beroerd, staat Louis Gallait. Gallait was de ambitieuze en zeer begaafde zoon van kleine middenstanders uit Doornik. Dat hij als schilder zijn weg gevonden heeft en daarop zelfs de hoogste lof en eerbewijzen in ontvangst heeft mogen nemen, dankt hij in grote mate aan het feit, dat hij aan beide, in zijn jeugd heersende stromingen, Klassicisme en Romantiek, tegemoet is gekomen. Deze zin voor het juiste midden had Philippe Hennequin hem bijgebracht, zijn eerste leermeester. Van hem trekt hij naar Wappers en van Wappers naar Parijs, om aldaar zijn opleiding af te ronden op het atelier van Ary Scheffer. In 1833 debuteert Gallait op de Busselse Salon en stelt in de daaropvolgende jaren regelmatig religieuze voorstellingen en historiestukken ten toon. Een moment zag het ernaar uit, dat Gallait Wappers in de schaduw zou stellen, maar eenzelve als hij was — zich voedend met rancunes en nijd — ontbraken hem de menselijke kwaliteiten, om het leiderschap over te

nemen. Vorsten en verzamelaars van wereldformaat betwistten elkaar voor fabelachtige bedragen zijn doeken. Ruim een halve eeuw heeft Gallait zo geleurd met de esthetiek der jaren dertig. 'Tout le talent qu'on peut acquérir avec du travail, du goût, du jugement et de la volonté', zegt Théophile Gautier, 'M. Gallait le possède...' Dit is een goede karakterisering van de man, die een leven lang zijn scheepje heeft trachten te sturen tussen de wilde romantische branding en het kalme klassicistische water dóór, om uiteindelijk een haven te bereiken, waar zijn naam en reputatie wel voor een tijd, maar niet voor dé tijd veilig zouden zijn. (18)

Het type van de romantische schilder en tegelijk zijn caricatuur is Antoine Wiertz. Deze zich groot wanende mens was helaas geen groot schilder, ondanks het feit, dat hij gesneden was uit het hout, waaruit kunstenaars van formaat gesneden plegen te zijn. Door het genie achterna te rennen heeft hij zijn talent verspeeld en leed aldus een gefrustreerd bestaan. Van nederige huize geboren te Dinant, toonde hij reeds vroeg opmerkelijke gaven, zodat men hem te Antwerpen in de leer deed bij Van Brée. In 1829 trekt hij voor drie jaar naar Parijs. Bij zijn terugkeer in de Scheldestad dingt hij met succes mee naar de Prix de Rome en dit voert hem naar Italië. Zoals hij te Antwerpen Rubens had willen evenaren of liever sterven, zo verzuchtte hij hetzelfde voor de doeken van Rafaël te Rome. Ook wilde hij zich meten met Michelangelo en deze benevens de lectuur van Homerus inspireert hem tot zijn gigantische *Patrocle*. In één slag door dit werk beroemd, bewonderd door de bejaarde Thorwaldsen en gevierd door de kunstlievende Romeinse society, die grote ophef maakte over zijn evocatief vermogen — toeschouwers van de tentoon-gestelde *Patrocle* zouden bij het zien onpasselijk zijn geworden, ja zelfs door angst overvallen en zijn weggevlucht! — keerde Wiertz als een triomferend veldheer naar Antwerpen terug, vastbesloten, om de romantische school in het vaderland op haar grondvesten te doen schudden en haar, indien mogelijk, onder zijn genie te verpletteren. Toegejuicht, maar minder dan hij had gehoopt, vestigde hij zich te Luik en schilderde er als een razende: *des tableaux pour la gloire*, zoals hij zelf zegt, *des portraits pour la soupe*. Hij huurt de leegstaande St. André als atelier en hier kwam in negentien dagen een van zijn grootste gruwelstukken tot stand, *La Révolte des Enfers*. In 1845 installeerde hij zich te Brussel in een verlaten fabriek aan de Rue du Renard, welke lokaliteiten in 1848 een annex van de Salon zouden vormen speciaal tot huisvesting van het werk van Wiertz. Twee jaar later besloot de regering tot de bouw van een passend atelier voor deze hogepriester van de schilderkunst en zo verrees in het toenmaals nog zeer nieuwe quartier Léopold het tegenwoordige *Musée Wiertz*. Tot zijn dood heeft Wiertz — op deze verhoging uitziend over heel Brussel — als een waanzinnige geschilderd. Zijn trek naar het dyonissische, het demonische en het macabere stempelen hem tot een pur sang Romanticus, zij het een extreem Romanticus met een groeiende geestelijke

INLEIDING

evenwichtsstoornis, waarvan de ontknoping een volslagen krankzinnigheid was. (19)

De tijd heeft de duurzaamheid bewezen van vele onschokbaar genoemde reputaties. Enige goede uitzonderingen niet te na gesproken, heeft de romantische schilderkunst in België niets tot stand gebracht, wat niet riekt naar museum of geschiedenisboek. Ware of valse ideeën, edele of onedele bedoelingen, zij allen zijn van weinig belang, wanneer het gaat om het scheppen of beoordelen van een kunstwerk. Wat ons door de vertegenwoordigers van de romantische school geboden wordt, is hoogdravend van inhoud, knap van makelij, maar als geheel onbeduidend. Waar men al schilderend had moeten suggereren, wordt langs literaire weg overtuigd; sentimentaliteit en pathos vervangen het zuivere gevoel en de doorleefde dramatiek. Resumerend moeten wij zeggen, dat de vernieuwing van 1830 slechts uiterlijk en oppervlakkig was; dat zij lag in de keuze van de onderwerpen, in houdingen en gebaren, kortom in onderdelen, die niets met de schilderkunst als zodanig uitstaande hebben. Het was veel geschreeuw om weinig wol. Een uitzondering op dit als geheel nogal droevig panorama vormen de anecdote en het landschap. Met name het landschap, dat voordien verwaarloosd was als een lager genre (20), wanneer het niet diende tot het in scène zetten van een mythologisch, historisch of bijbels gebeuren, gaat ten tijde van de Romantiek een zeer voorname plaats innemen.

Het feit, dat de Romantiek in België aan slechts weinig blijvende kunstwerken het leven schonk, neemt niet weg, dat zij overal te bespeuren viel, dat zij als een desem de geesten doortrok en de daden en inzichten van haar aanhangers bepaalde. Was de Romantiek vóór de revolutie nog een ongehoorde innovatie, na 1830 zou men alle registers opentrekken en kon niemand meer doof blijven voor het nieuwe geluid. De Romantiek was nu geen genre en ook geen school meer, maar een algemeen aanvaarde realiteit. Een tot scheppen bekwaam romantisch instinct moge als regel tot de zeldzaamheden behoord hebben, de romantische smaak, welke de drager zoveel lichter woog, was spoedig in brede kring verbreid. Een inwendige Romantiek, belichaamd in een verdieping van het gevoel, en een uitwendige Romantiek, belichaamd in een uitgroei van de verbeelding, zijn de meest wezenlijke distincties, welke men in het fenomeen als zodanig maken kan. Hoewel zij niet onvermengd voorkomen en variëren naar individu, tijd en omgeving, constateert men toch een overwegen van het eerste aspect in het begin, van het laatste aspect sinds het einde der dertiger jaren.

De uitstalling van het meest intieme, het narcisme, waarmee een auteur het beeld in ogeschouw neemt, dat zijn werk van hemzelf weerspiegelt, in het algemeen de cultus van het gevoel en van het *ik*, is bij de Franse Romantici veel sterker aanwezig, dan bij de Romantici van Belgische bodem. Maar ook

de Belg moet geplaagd zijn door *Weltschmerz*, door de druk van een tot berstens gevuld hart en een niet in toom te houden verbeelding, al trad dit minder naar buiten en ook al beschikken wij over minder tastbare en vooral minder opzienbarende bewijzen. Ook België heeft vele van die vulkanische zielen geteld, die hun teveel aan aspiraties uitstortten in vage idealen van vrijheid en ongebondenheid, om aldus te ontsnappen aan de bedrukkende alledaagsheid van het leven. Grote kinderen, begaafd met een werkelijk talent, dat overigens zelden ten volle werd uitgebuit; stenen des aanstoots voor hun omgeving, waarvan zij door hun ongedisciplineerdheid gaandeweg vervreemdden. Velen van hen stierven jong: Théodore Van Rijswijk, Joseph-Ernest Buschman, Gaspard De Cort, Etienne Hénaux en Peter Frans Van Kerckhoven, om ons tot enige in het oog lopende voorbeelden te beperken. Vaak waren zij aangetast door een ongeneeslijke kwaal of leefden zij onder de doem van een naderende krankzinnigheid. Opmerkelijk is, dat de dichters erger schenen te lijden onder *le mal du siècle*, dan de schilders, wier boezem eer gevuld was met bezieling, dan met droefenis.

Blijkens een recensie in *L'Artiste* werd in de maand Augustus van het jaar 1833 in het Théâtre du Parc een toneelbewerking opgevoerd van Goethe's *Werther*. (21) Niet langer dan een maand nadien schrijft Ch. Levêque als hoofdredacteur een artikel in hetzelfde blad, waarin hij met leedwezen constateert, dat zich op Belgische bodem een ziekte verbreidt, die in een naburig land aan de kunstwereld reeds meermalen een gevoelige slag heeft toegebracht, te weten de funeste manie van de zelfmoord. Wat was er gebeurd? Kort na elkaar hadden twee jonge artisten, de landschapschilder Adolphe Engel uit Gent en de dichter Louis Van Beeveren uit Zweveghem, een einde aan hun leven gemaakt, vermoeid door de zwaarte van het bestaan en bezeten van sombere gevoelens van walging en onmacht om het leven te genieten. Vrijwillig waren zij in een andere wereld de troost gaan zoeken, welke deze wereld zo wreed was hun te onthouden. De dichter uit Zweveghem had het leven niet vaarwel gezegd zonder de mensheid en meer in het bijzonder zijn nabestaanden in een afscheidsgroet op rijm het *waarom* duidelijk gemaakt te hebben. (22) Zoals *Werther* in andere Europese landen de zelfmoord tot een modeverschijnsel gemaakt schijnt te hebben, zo zijn wij geneigd te geloven, dat ook hier het een en ander niet geheel zonder causaal verband geschiedde. Het toneel was in deze tijd voor kunst en leven een bron van inspiratie. Waarom zou niet het zien van *Werther* op de planken onze jonge vrienden een laatste aanmoediging geweest kunnen zijn, nodig om hun daad van fundamenteel protest tegen het leven literair gurgesteund ten uitvoer te leggen?

Een voor de gevoelswellust bij uitstek symptomatische verschijning in het België van de vroege Romantiek was de door heel Europa op handen gedragen zangeres Maria Felicità Malibran-García. Alle Muzen, Sylfiden en Elvires uit de literatuur zijn slechts schimmige verdichtfels, vergeleken bij deze tooverfee,

wier kort verblijf op aarde millioenen in verrukking heeft gebracht. Haar veel-bezongen schoonheid — door Lamartine zelfs metafysisch genoemd — was uitgesproken romantisch. Haar wasbleek gelaat was omkranst met zwarte linten en strikken en haar ogen waren van een brandende pracht. 'Deux ailes de corbeau sur un marbre de Canova' noteert Alfred de Musset, die nooit vergeten is, hoe hij haar voor de eerste maal aanschouwde bij gravin Meroni. Haar lichaam moet zo broos geweest zijn, maar haar ziel zo sterk, dat de minste emotie haar uit haar evenwicht bracht. Zij kon geen Beethoven horen zonder in snikken uit te barsten. Zij schuwde het zonlicht en trotseerde vermoeienis en slaap door het drinken van grote hoeveelheden Madeira. Te paard gezeten leek zij een Diana op jacht; na een hele ochtend draven over het strand, kon ze zich in zee storten voor een verfrissend bad, één ding slechts betreurend: geen zeemeermin te zijn. Naar haar eigen zeggen moest zij het leven met stukjes en beetjes gebruiken, om er niet door verstikt te worden. De Romantiek was de gouden eeuw van het bel canto. Van de ijdele virtuositeit, waartoe de zang in die jaren was ontaard, maakte Malibran's genie een gepassioneerd spel; de Italiaanse opera bereikte met haar een voordien ongekende hoogte. In de steden, waar zij optrad, werd haar rijtuig uitgespannen, strooide men bloemen op haar weg, werd zij 's nachts met fakkels naar haar hotel begeleid, vaak gedragen op sterke schouders, en was men niet tevreden, als zij niet op iedere straathoek opnieuw een bekende aria had ingezet. Door haar vader op jeugdige leeftijd uitgehuwelijkt aan de veel oudere en in Amerika woonachtige Malibran, vond zij haar grote liefde in België en wel in de persoon van de violist Charles de Bériot. Tesamen traden zij op ten kastele van prins de Chimay en het verhaal wil, dat zij elkaar daar na een brillante uitvoering hun liefde verklaard hebben. Een-en-twintig jaar oud, opent zich nu voor Maria Felicita het werkelijke leven, terwijl haar dramatisch talent tot volle wasdom komt. Na een eclatant Parijs' seizoen nemen zij hun intrek te Brussel en treden herhaaldelijk samen op ten paleize en in de Muntschouwburg. Maar lang zou dit onbezorgde geluk niet duren. Het einde van Charles de Bériot's geliefde was romantischer en mooier dan enig romancier het zich had kunnen dromen. Te Londen maakte zij een val met haar lievelingspaard. Lang kon ze van dit ongeluk niet bekomen, want ze had contracten met Covent Garden en Drury Lane Theatre. Een overdadige make up moesten een snel intredende fysieke aftakeling maskeren. Met schier bovenmenselijke kracht wist zij zich nog op de been te houden om haar Engelse tournee te voltooien. De apotheose van haar kunst, maar tevens van haar jonge leven, werd een optreden in Manchester in de maand September van het jaar 1836. Ontstoffelijkt door haar ziekte, verschijnt zij als een schim op de planken met liederen van Haendel en Beethoven. Het publiek roept haar, waanzinnig van enthousiasme, terug en zij bisseert. Als afscheid schijnt zij de hoogste en zuiverste triller van haar hele carrière te hebben laten horen, maar daarna viel ze tussen de coulissen in zwijm. Twee dagen later stierf deze groot-

ste van alle romantische zangeressen op acht-en-twintigjarige leeftijd in een ziekenhuis te Manchester. De bevolking droeg haar ten grave met de statie, een koningin waardig, en zij werd bijgezet in de kathedraal. Een lang debat, waarmee heel Manchester zich bemoeide, ontstond, toen de Bériot het stoffelijk overschot van zijn inmiddels wettige vrouw kwam opeisen. Tenslotte moest zij bij nacht worden opgegraven en clandestien naar België worden verscheept. Hier wachtte haar een tweede uitvaart en een nog grotere stoet begeleidde haar naar haar nu definitieve rustplaats op het kerkhof van Laeken. Op het grafmonument, gebeeldhouwd door 's lands eerste beeldhouwer, Willem Geefs, kwamen de stanzen te staan, waarin Alfred de Musset de hemel aanroept, zich driemaal over haar te willen ontfermen, uit naam van de Schoonheid, het Genie en de Liefde. De meest op waarheid en tegelijk op ideaal beluste romancier had aan dit leven niets meer toe te voegen. Het bestaan van een dergelijke vrouw rechtvaardigde de talloze onuitsprekelijk schone heldinnen van de tijdens de Romantiek zo populaire keepsakes. (23)

Méer echter nog, dan in het domein van het pure gevoel, uitte de Romantiek zich in België in dat van een mengeling van gevoel en verbeelding. De ogen en het hart gingen open voor de schoonheid van het eigen land, voor de vele pittoreske aspecten, waar men in de twintiger jaren nog gedachteloos aan voorbij was gegaan. De curiositeit naar het ongewone, waarvoor het buitenland doorgaans meer stof leverde dan het eigen land, nam in de dertiger jaren af ten gunste van de authentieke natuurontdekking dicht bij huis, gekleurd door vaderlandsliefde en bezitterstrots.

Over het algemeen heerste er in de dertiger jaren een voorliefde, die zich verlegde van de pittoreske schoonheid van het buitenland naar die van het eigen land, van de Ardennen en de valleien van Maas, Sambre, Ourthe en Amblève. *L'Artiste* koos ondubbelzinnig stelling: 'Si j'avais un conseil à donner aux artistes voyageurs, ce serait, avant d'aborder l'éternelle Italie, l'éternelle Suisse, les éternels bords du Rhin, qui nous sortent par les yeux, gravés, coloriés, lithographiés, de parcourir un peu et de vouloir bien nous faire connaître notre belle et bonne Belgique...' (24). Maar ook had men genoeg van de *voyages pittoresques* volgens het beproefd recept, die de koper jarenlang vergast hadden op kastelen en herenhuizen, van beneden en van boven de Moerdijk. Het werd hoog tijd, dat de werkelijke schoonheid van het land penseel en potlood in beweging zetten, maar dit zou dan gepaard moeten gaan met een gelijktijdige opvoeding van het publiek. Krijgt men de indruk, dat met deze laatste taak *L'Artiste* zich zelf wel wilde belasten, de landschaptekenaars op hun beurt wordt een hart onder de riem gestoken, om zich niet onbetuigd te laten en de natuur te gaan herontdekken: '... Partez donc, joyeux artistes, à pied, le carton sous le bras...' (25)

Louis Jottrand, Charles-Alcée Campan en Charles Levêque staken in *L'Artiste* pleidooien af voor de bewaring en beveiliging van 's lands cultuurmonumen-

ten, welke het doorsnee publiek maar weinig respect schenen in te boezemen. Eén van de eerste artikelen in *L'Artiste* handelt over de abdij van Villers-la-Ville (26), terwijl een jaar later in hetzelfde blad de abdij van Aulne ter sprake komt. (27) Beide abdijen werden door tekenaars en lithografen met graagte uitgebeeld. Reeds van 1824 dateert een *Vue générale de l'Abbaye d'Aulne*, op steen gezet door Haghe naar een tekening van J. B. De Jonghe. De belangstelling voor de abdij van Villers-la-Ville vormt zich voornamelijk in de aanvang der dertiger jaren; in een niet geringe mate moet hiertoe zijn bijgedragen door Lauters en Fourmois, die in *L'Artiste* en ook in het gemeenschappelijk uitgegeven *Album Pittoresque* van 1833 (28) verscheidene lithografieën aan deze abdij hebben gewijd. Het feit, dat beide gebouwencomplexen waren vervallen tot ruïnes, verhoogde hun aantrekkelijkheid in de ogen van de tekenaar, die er nu zijn fantasie vrij kon laten rondwaren. Villers spant in de smaak van zijn tijdgenoten de kroon; haar ruïnes zijn pittoresker en moeten zich, gezien de vele van deze abdij bestaande gezichten, beter tot een uitbeelding in lithografie geleend hebben. Aulne had op Villers vóór, dat het niet geheel en al onbewoond was: temidden van de puinhopen leefde nog één monnik, die bezoekers kon vertellen van lang vervlogen dagen, toen Aulne nog een der machtigste Praemonstratenserabdijen van het Westen was. Wanneer een tekenaar Aulne in beeld bracht, deed hij dit meestal van over de rivier, zodat men een imposant totaalbeeld krijgt met een duidelijk accent op het silhouet van de uitgerande kerk- en kloostermuren.

Helaas waren het niet enkel rustige tekenaars, die op deze eerbiedwaardige plaatsen neerstreken, maar ook zwermen opdringerige touristen. In een artikel, dat getiteld is *Les Amateurs Anglais en Belgique*, waarschuwt Levêque tegen het dreigend gevaar van een totale plundering en verhuizing van alles met historische waarde naar het Britse Koninkrijk. De slachtoffers van zijn tirades worden niet gespaard: '... Ce n'est pas pour admirer qu'ils voyagent, c'est pour accaparer; les chefs d'oeuvre n'ont d'intérêt à leurs yeux que lors qu'ils sont transportables... Nos plaintes n'arrêteront pas les dévastations de la Grèce, et nous sommes, en Belgique, menacés du même sort. Des bandes de spéculateurs sont répandus sur notre sol, les guinés à la main, ils marchandent les dépouilles de nos vénérables abbayes, ils s'emparent de nos vitraux précieux, de nos boiseries... Quelque jour ils inventeront une machine pour transporter en Angleterre nos châteaux si pittoresques, nos hôtels-de-ville si curieux... N'est-il pas, en effet, bien consolant pour nous de savoir que les vitraux de nos belles abbayes iront décorer le boudoir de quelque lady ennuyée; que nos boiseries figureront dans la salle à manger d'un baronnet chasseur, et que, dans une orgie à l'anglaise, de joyeux compagnons videront leurs verres commodément assis dans ces mêmes stalles où nos gras chanoines chantaient l'office en attendant la cloche du dîner!' (29)

Wat doet de regering aan deze onhoudbare toestand? In Frankrijk, waar

bevolking en overheid de handen in elkaar geslagen hebben, om het historisch waardevolle te behouden, biedt men niet alleen op tegen het Engelse goud, maar ook is men er toe over gegaan, om vervallen monumenten te restaureren, zo vervolgt Levêque. (30) Maar niets van dit alles ziet men in België gebeuren! Dat de schrijver van dit artikel niet helemaal ongelijk had met de trieste visioenen, die hij zijn lezers voortoverde, moge blijken uit een klein berichtje in hetzelfde blad, waarin men lezen kan, dat kortelings in het stadje Lier de gebeeldhouwde grafmonumenten van de Spaanse gouverneur Pédro d'Alcantara en de familie de Bie uit de kerk verdwenen waren en dat bij navraag gebleken was, dat zij verkocht waren aan Engelse jonkers. (31)

De abdij van Villers-la-Ville, liggend vlak bij het plaatsje Genappes, enige kilometers buiten Brussel, was het toneel zowel van brutale strooppartijen als van onschuldige romantische orgiën. Baron de Peellaert vertelt ons in zijn *Cinquante Ans de Souvenirs* (32), hoe de resten van deze abdij de bezoeker bij maanlicht het meest fantastische schouwspel boden, dat de verbeelding zich zich maar kon vormen. Voor diegenen, die langere tijd in Villers-la-Ville wensten te vertoeven, hield de plaatselijke molenaar, die een hotel was begonnen, een comfortabel bed bereid. Baron de Peellaert memoreert, hoe hij eens allesbehalve vriendelijk door deze man ontvangen was, toen hij zich als officier, toegevoegd aan de generale staf, bij hem kwam aandienen in verband met de uitvoering van een militaire opdracht. Men had juist alle toegangen tot het ruïnecomplex gebarricadeerd, omdat Engelse touristen bij voortduring graf-tomben vernielden, teneinde een stuk ervan als souvenir te kunnen meenemen. Op pad, dwars over het terrein van de abdij, om een *laissez passer* te gaan halen, zag hij plots een hond op zich afhitsen, terwijl boeren, gewapend met dorsvlegels en rieken, in de verte reeds de weg versperden. Na wederzijdse verklaringen en het aanbieden van een glas bier in het dichtstbijzijnde café kwamen de verontschuldiging en bleek, dat men de baron ook al voor een Engelse tourist had aangezien.

Een bijzondere attractie — wij zeiden het reeds — vormden de spookachtige effecten van de abdij bij avond. Boven de helderheid van de eeuw der Verlichting, die niets in duisternis gehuld kon laten, gaven de Romantici de voorkeur aan de nocturne. Zij ontdekken de machtige bekoring van die duisternis, maakt voor dromers en van het leven vermoeden. De nachtzijde van de natuur is deze overgevoelige en van smart vervulde zielen welkomer, dan de verblindende helderheid van de dag. 'Allez vous nicher pour trois semaines chez le fermier', roept een redacteur van *La Renaissance* hen toe, 'le soir, si la lune fait défaut, il allumera dans l'église un beau feu de Saint-Jean, et assis commodément au haut d'une terrasse, vous aurez la plus éblouissante fantasmagorie qu'il soit possible d'imaginer.' (33)

Tien jaar nadien zou Victor Hugo, die in België in ballingschap leefde, aan deze roep beantwoorden. Op zekere avond vertrok hij vanuit het Hôtel des

Colonnes te Mont St. Jean, waar hij zich had teruggetrokken om rustig aan *Les Misérables* te kunnen werken, tesamen met enige landgenoten per boerenwagen naar Villers-la-Ville. Op de kar had men een harmonium geladen en bij de ruïnes aangekomen, bracht het gezelschap refugiés aldaar de nacht door met het in koor zingen van de dodenliturgie. Wat Hugo het meest getroffen heeft, waren de kelders en gewelven van het klooster, die hij — volkomen begrijpelijk gezien vanuit het standpunt van de Romanticus — aanzag voor grimmige kerkers en onderaardse schuilplaatsen. Dat zelfs de pontifex maximus pelgrimeerde naar de abdij van Villers, moet deze cultusplaats van de Romantiek in België in de ogen van gevoelige zielen nog meer wijding verleend hebben. (34)

Wij zagen, hoe in actuele strijdvrage herhaaldelijk werd stelling genomen door het blad *L'Artiste*. Dit blad was een waardevolle en zeer verdienstelijke verschijning op het moment, dat de Romantiek in haar eerste, vooral door het gevoel bepaalde fase verkeerde. Oprichter was de Franse journalist Charles Levêque en naar het voorbeeld van een Parijse publicatie van gelijke aard heette het blad, waarvan in Juli 1833 het eerste nummer verscheen, *L'Artiste, Journal des Salons, Revue des Arts et de la Littérature*. De voornaamste mede-initiatiefnemer was Antoine Dewasme, aan wie de druk zou worden toevertrouwd, terwijl schrijvers met geest, als Ch. A. Campan, Ch. de Brouckère, F. baron de Reiffenberg en J. B. Vautier wekelijks de kolommen met proza vulden en in hun soort niet minder begaafde dichters als Van Hasselt, Mathieu, Alvin en Gaussoin dit proza onderbraken met hun poëzie. Elk nummer bevatte minstens één lithografie of romance, regelmatig gesigeneerd door Madou, Lauters, Verboeckhoven, Fourmois e.a., maar ook door Franse artsen als Monnier en Swobach. Geen blad als dit is zo representatief voor wat er die jaren in het Belgische kunst- en geestesleven omging, terwijl de illustraties een ware graadmeter vormden van de ontwikkeling van de lithografie. Hoewel *Le Phare*, een blad, dat verscheen te Antwerpen, er *L'Artiste* van beschuldigde *ultraromantiek* te zijn (35), hebben wij geen overdrijving kunnen constateren, noch in de toon, noch in de algemene lijn van beleid. *L'Artiste* onderscheidt zich in onze ogen door een gezonde eigentijdse kijk op de dingen, door een vooruitstrevende houding in actuele kwesties en door een opbouwend en zeker niet eng nationalisme. De programmaverklaring, zoals deze staat afgedrukt in het prospectus, maakt een zeer zelfstandige en onafhankelijke indruk: '... Nous ne serons pas même dominés par ces distinctions d'écoles classiques ou romantiques devenues quelque peu futiles aujourd'hui. Nous n'avons jamais considéré le romantisme que comme l'expression de la liberté dans les arts; dès l'instant où il a voulu lui-même créer des règles aussi étroites et aussi peu rationnelles que celles du vieux classicisme, nous n'avons plus marché sous sa bannière. (36) À chaque artiste sa manière; qu'il soit naturel, éloquent et vrai, qu'il fasse bien en un mot, de quelque façon que ce soit, c'est là tout ce que

l'on peut exiger de lui; peu importe, après cela, qu'il voie la peinture comme David ou comme Géricault; qu'il comprenne le drame comme Racine ou comme Shakespeare, la musique comme Mozart ou comme Rossini . . .' Men heeft hier het gevoel met beide voeten op de grond te staan en ver verwijderd te zijn van het zo pretentieuze program, dat zes jaar later geformuleerd zal worden door de redactie van *La Renaissance*, een ander leidinggevend weekblad voor minnaars van de schone kunsten. (37)

De Romantiek, met vlag en wimpel ingehaald, wordt spoedig dienstbaar gemaakt aan de nationale zaak. Was men aanvankelijk zonder enig voorbehoud van stapel gelopen, weldra zou men zich het grote gevaar bewust worden, gelegen in een slaafse navolging van Parijs. Daar kwam nog bij, dat velen zich bedreigd voelden door de hand over hand toenemende overdruk van Franse letterkundige producten, welke talent van eigen bodem, zoekend naar een weg om zich te uiten, gaandeweg de pas afsneed. Dit leek op het binnenhalen van het paard van Troje! In kranten en tijdschriften bespeurt men rond het midden der jaren dertig hierover een ernstige ongerustheid. Een argument van emotionele aard was de laatdunkende houding, door Franse bezoekers veelvuldig aangenomen tegenover de bewoners van het landje van Rubens en Van Dijck. Het is alleszins te begrijpen, dat men aanstoot nam aan de vele Parijzenaars, waaronder adel en bankiers, maar ook schilders en literatoren, die de diligence namen naar het noorden, om, éénmaal daar gastvrijheid genietend, in bewondering te geraken over de Vlaamse steden en haar kunstschaten, maar slechts een spottend lachje over te hebben voor het slecht gesproken Frans der inboorlingen en hun schreeuwerig nationalisme. (38)

Het een en ander leidde tot een reactie. Men trok de niet onverstandige conclusie, dat, wilde België komen tot een eigen franstalige letterkunde, men zich schrap diende te zetten tegen al wat Frans was. Te Luik is men zich deze problemen wellicht het helderst bewust geweest. De stad van *Mathieu Laensberg* toonde een verrassende intellectuele spankracht en bruipte van activiteiten. Men deinsde er niet terug voor de kwaadaardige satire van Grandgagnage, president van het Hof van Cassatie, wiens in 1835 verschenen *Voyages et Aventures de M. Alfred Nicolas au royaume de Belgique* de laatste stuiprekingen waren van een onnut verzet tegen de Romantiek. Tegelijk moeten velen er een waarschuwing in gelezen hebben tegen een ogendienst van Frankrijk. Luik, waar de Franse cultuur al in de achttiende eeuw hoogtij vierde, heeft zich niettemin ontpopt als een bewapeningscentrum tegen een onevenredig grote beïnvloeding door de Franse Romantiek. Duitsland lag vlakbij en de Duitse Romantici werden dan ook met graagte binnengehaald. Het zich wenden tot de oosterbuur en het aldaar zoeken van een tegenwicht is spoedig in heel België algemeen. Genoten Goethe, Schiller en Heine reeds vóór de revolutie een reputatie, nu verwierven ook mindere goden als Körner, Tieck en Uhland de be-

INLEIDING

kendheid en sympathie van het lezend publiek. Gelegen tussen Frankrijk en Duitsland, trachtte België, met Luik in de voorste rangen, zich achtereenvolgens het genie van het ene en van het andere land eigen te maken, om aldus de fundamente te leggen voor het gebouw van een eigen letterkunde.

Het beste resultaat van dit streven naar een synthese tussen de Franse Romantiek en de Duitse lyriek ligt vervat in dichtwerken als *Primevères* en *Les Quatre Incarnations du Christ* van de te Maastricht — op het raakvlak van twee onderscheiden cultuurkringen — geboren Luikenaar André Van Hasselt. Hoewel hij ijverig de Duitse balladedichters had gelezen, toonde hij zich toch meer nog een leerling van het *Cénacle*, welks leden hij te Parijs was gaan opzoeken. Vooral Hugo maakte op hem een overgetelijke indruk. Geen bladzijde, die niet diens krachtige toets en diens overdrijving van het coloriet veraadte; dit wel te verstaan met een niveauverschil, dat de meester van de leerling en het origineel van de copie onderscheidt. Een andere te Maastricht geboren Luikenaar was Theodore Weustenraad. Met enige lofliederen op de menselijke arbeid, gegoten in vormen van Schiller, zoals *Le Remorqueur* en *Le Haut-Fourneau*, kan deze zijn aandeel opeisen in de synthetische poëzie van de Belgische Romantiek. Ware hij niet op jeugdige leeftijd reeds krankzinnig gestorven, dan zou de Luikenaar Etienne Hénaux — een Belgische Alfred de Musset, over wie Mathieu Polain schrijft, dat hij een kind was, dat dichtte als een volwassen mens — wellicht tot de meest zuivere literaire prestaties in staat zijn gebleken. Nu kunnen wij hem slechts beoordeelen naar vroege bundels als *Le Mal du Pays* en *La Statue de Grétry*. Tenslotte telde Luik nog een vierde dichter, die aan gene zijde van de grens in de leer is gegaan. Edouard Wacken heeft van zijn sympathieën voor de Duitse letteren nooit een geheim gemaakt, maar deze sympathieën waren groter dan zijn talent en zo heeft hij ons in een door hem gepubliceerde bloemlezing van vertalingen, *Fleurs d'Allemagne*, nog de meest leesbare proeve van zijn dichterschap nagelaten.

Naast Joseph-Ernest Buschman, die, toen hij *Les Rameaux* en *L'Ecuelle et la Besace* dichtte, te Parijs verbleef, is Adolphe Mathieu de enige dichter van betekenis, die niet te Luik woonachtig was. Potvin herinnert zich (39) van zijn schooljaren te Bergen hoe men dweept met de leraren Firmin Lebrun en Adolphe Mathieu, die beiden waren aangestoken door de koorts der Romantiek en wier verzen door hun leerlingen vol ijver werden nagebootst. De literaire en artistieke bent placht zich te verzamelen in de *Caveau montois* en van verre maakten deze bijeenkomsten op de scholieren een indruk als waren het de feesten van Horatius te Tibur. Ieder nieuw gedicht van Mathieu werd hardop voorgelezen in de klas, waar de auteur les gaf en waar men verder zijn hart ophaalde aan Schiller, Byron en Lamartine. De stichting van de *Société des Sciences, Arts et Lettres du Hainaut* en het bezoek van Van Hasselt aan Mathieu, beiden in 1833, waren voor de jeugd evenementen van de eerste orde. Gaarne hadden wij gezien, dat voor ons ook Mathieu's gedichten tot deze

soort evenementen behoorden, doch, ook al werd hij door zijn omgeving op handen gedragen, dat hij een groot dichter was, kunnen wij helaas niet van hem zeggen.

Was een verdieping van het gevoel kenmerkend geweest voor de eerste fase van de Belgische Romantiek, een uitbloei van de verbeelding was in grote lijnen tekenend voor haar tweede fase. Op welke wijze kon men aan de alle-daagsheid ontsnappen? Er waren twee uitwegen, een uitweg in de tijd en een uitweg in de ruimte: enerzijds de Middeleeuwen van kruistochten en kathedralen (40), bezielde door een onbedorven geloof en herinnerend aan heldhaftigheid en roem, anderzijds de wereld van het onbekende, verschillend in zeden, religie, klimaat en aankleding, maar pittoresker naarmate vreemder en verder afwijkend van het algemeen aanvaarde. Opmerkelijk voor de mensbeschouwing van die jaren is, dat men, fantaserend in het verleden, de mens zag als een braaf strijder voor vrijheid en onafhankelijkheid en zich in die zin met hem vereenzelvigde, terwijl, wanneer men uitkeek over de horizon, de medemens plots gezien werd als een schilderachtige curiositeit, waarmee men zich wel wachte iets gemeen te willen hebben. De historisch ver verwijderde mens schilderde men dus in zover hij met de eigentijdse mens overeen kwam; de geografisch ver verwijderde mens boezemde schrijver of tekenaar slechts belang in, in zover hij van de dichtbij mens verschilde. Gezien het feit, dat afwijkende kledij en leefwijze bij vreemde volkeren steeds het eerst in het oog zijn gevallen, terwijl de daarmee corresponderende zielen onpeilbaar of niet de moeite van het peilen waard werden geacht, hebben de romantische illustrator en literator over het algemeen bij een aantal uitwendige aspecten halt gehouden en toonden zij zich doorgaans betere beschrijvers, dan doorgronders. Maken wij een uitzondering voor de populariteit van costumiplaten en reisverhalen, welke dateert vanaf het midden der jaren veertig, dan was er van een werkelijke exotische literatuur en kunst in België ternauwernood sprake.

Veeleer was het de herbeleving van het nationaal verleden, die pennen en tekenpotloden in beweging heeft gezet. Dit aspect van de Romantiek wordt echter zo allesoverheersend, dat men haast zou kunnen spreken van een hypertrofie. Zoekend naar een verklaring, beschouwen wij dit als een compensatie voor het ontbreken van de uitbeelding van het dagelijkse leven en zeer speciaal voor het ontbreken van een satyrisch genre van enige betekenis. Voor de Franse en Engelse verbeelding van het typisch Parijse leven van Restauratie tot Tweede Keizerrijk en van het *Regency and Victorian life* in de Engelse hoofdstad bezit België geen equivalent. Het heeft dit land ontbroken aan talenten van het formaat van Rowlandson en Cruikshank in Engeland, van Monnier, Grandville, Gavarni en Daumier in Frankrijk. Verliezen wij echter niet uit het oog, dat volk noch natie trekken vertoonden, die een uitbeelding lonend gemaakt zouden hebben. Men was naïef idealistisch en men bezat nog niet de scepsis,

INLEIDING

eigen aan de spruiten van een oude en vermoeide cultuur, zoals de Franse en Engelse, en nodig voor een nuchtere zelfobservatie; en wij spreken dan nog niet van de door levenservaring verkregen humor, om met het eigen reilen en zeilen de spot te durven drijven. Als het origineel nog niet uit de mal was, hoe kon men dan daarvan reeds een caricatuur verwachten? Of, als men nog niet toe was aan de volgroeiheid en nog niet geacclimatiseerd aan de realiteit, waar dan het uitgangspunt te zoeken van de caricatuur, wel eens genoemd de barok van het realisme? Wat België psychologisch nodig had, was een zelf-rechtvaardiging in eigen en andermans ogen. Hiertoe putte het jonge land, méér dan welke Europese natie ook, uit de rijkdommen van zijn nationaal verleden. Dit geschiedde evenwel met een zwaarwichtigheid, die bizar afstak tegen de speelse illustratie van het dagelijkse leven in Frankrijk en in Engeland. Monniken, ridders en jonkvrouwen zijn zozeer uit de vruchtbare Vlaamse aardkluiten gewassen, dat zij, ook aan vergelijkbare Franse illustraties gemeten, in hun pathetische gedragingen wereldvreemd en bepaald weinig elegant voor de dag komen.

Een zin tot rechtvaardiging van het eigen patrimonium en een dringende behoefte aan culturele en geestelijke emancipatie zijn wellicht het eerst aan de dag getreden in Vlaamse kring. Hier was men reeds in de dagen van het Verenigd Koninkrijk getuige geweest van het debuut van vele latere ijveraars voor de rechten van het Vlaamse volk. In de meest letterlijke zin waren zij nog roependen in een woestijn. Zonder de erfenis van een literair voorgeslacht — maar daardoor ook zonder ballast — richtten zij zich tot een volk, dat weliswaar leefde op een oude cultuurbodem, maar geestelijk, zowel als politiek volmaakt apathisch was. De Nederlandse taal was onzuiver geworden en leefde in een kleurrijke, maar verwarring stichtende versnippering van dialecten nog slechts voort op het platteland, Adel, bourgeoisie en een kleine kaste van geletterden verkozen het Frans als voertaal, omdat het voornamer was; kooplieden, neringdoenden en allen, die leefden van de Antwerpse zeehandel, verkozen het Frans, omdat het zoveel praktischer was. Laat men zich wachten voor een valse voorstelling van zaken, als zou het Vlaamse volk, eenmaal bevrijd van zijn Napoleonische ketens, gedorst hebben naar beschaving en cultuur. Het waren vitalere kwesties, die de grote massa wakker riepen. Men raakte aan zijn belangen, men stelde de volkstaal achter bij het Frans en de Frans sprekende was meer in tel, dan degene, die zich slechts in het dialect van zijn omgeving wist uit te drukken. De wijziging van landsbestuur bracht hierin geen bevredigende verbetering.

Zo waren de jongeren, die in de jaren twintig literatuur bedreven hadden en die zich in 1830 in de politiek hadden geworpen, nu gaarne bereid, om voor hun onmondige landgenoten op de bres te springen. Dit is de reden, waarom de geschiedenis van de Vlaamse herwording decennia lang parallel liep met de ontwikkeling van taal en letterkunde in dit gewest; men was tegelijk *taalmin-*

naer en volksopbeurder. Willems, Serrure en Blommaert geven in 1834 hun *Nederduytsche Letteroefeningen* uit. Twee jaar later verschijnt het *Belgisch Museum*, officieel orgaan van de pas gestichte *Maatschappij ter bevordering der Nederduytsche taal en letterkunde*, welke maatschappij afdelingen telde te Gent, Brugge, Leuven en Antwerpen. Gelijktijdig neemt een Gents genootschap het tot een gevleugeld woord geworden devies *De Tael is gansch het Volk* aan. Eugène De Bock, die deze tijd beschrijft (41), ziet drie oorzaken, waardoor Vlaanderen als Nederlands taal- en cultuurgebied is teruggewonnen. Op de eerste plaats een daadkrachtige bezieling bij de leiders van het volk; voorts de noeste arbeid van enthousiaste filologen, die zich ware schatgravers getoond hebben in het nog braak liggend terrein van de Middelnederlandse letterkunde, en tenslotte het hardnekkig voortleven van een nog steeds vitale Rederijkerstraditie, des te vitaler omdat Vlaanderen, zoals De Bock het uitdrukt, geen pruikentijd gekend had en omdat geen verstard literair geslacht gestaan had tussen de *Reinaert* en de epiek en poëzie van dat moment.

Beleefde Vlaams België de Romantiek als een periode van vrijmaking en herwording, te gewichtig om onderhevig te zijn aan de grillen van een mode en te doelbewust voor het scheppen van kunstwerken om derzelfer wille, te Brussel kon men het zich permitteren, om te staan boven het strijdgewoel en vanuit een ivoren toren literatuur te bedrijven. Het lot heeft met de nodige ironie gewild, dat daar, waar het minste rust en bezinning heerste, uiteindelijk de beste kunstwerken zijn geboren, terwijl daar, waar men zich na gevoerde strijd had teruggetrokken in de beslotenheid van het studeervertrek, de artistieke uitkomsten te bleek waren, om het daglicht te verdragen. Toch leefde over het algemeen ook in Waals België het bewustzijn, dat een nieuwe politieke constellatie nieuwe plichten met zich mee bracht. Wilde het jonge koninkrijk een voor ieder levende realiteit worden, dan was het bezit van een eigen grondgebied niet voldoende. Niet minder immers had men nodig, hetgeen de Fransen bondig noemen een *domaine moral*. Dit te verwezelijken, was het mandaat, dat ieder zich voelde opgelegd. Een kunstwerk kon niet meer tendensloos zijn, zoals dit met de poëzie nog vaak het geval was, maar het had zich te stellen in dienst van een nobel en verheven doel, bij voorkeur de geestelijke opbouw en uitrusting van de natie. Zegt niet Edouard Fétis, een lid van de Koninklijke Academie van België, dat kunst tot lering moet strekken, om waarlijk kunst te zijn: 'c'est un moyen de répandre des idées morales, en même temps que des notions historiques' en ziet hij niet dit ideaal verwezenlijkt in een 'parallélisme du développement de l'art avec celui de la nation dont il partage les destinées' (42)?

Het historiseren is aan de orde van de dag. Bibliothecarissen, archivariissen, professoren, leraren en onderwijzers gaan op zoek naar het geheim van Schiller en Walter Scott, om op basis van het bij dezen gevondene het gebouw van de letterkunde opnieuw in de steigers te zetten. Sainte-Beuve heeft ongelijk, wan-

neer hij beweert, dat België niet op een eigen literatuur kan bogen, omdat er in dit land te weinig gezocht is. Maar als hij als tweede oorzaak het ontbreken van een culturele en intellectuele traditie daarop laat volgen, dan geeft hij blijk, toch wel iets van de feitelijke zwakte van deze jonge natie doorzien te hebben. (43) Immers, hoewel de romans, verhalen, novellen, kronieken, schetsen en drama's zich in een bloedeloze verscheidenheid opstapelen, kan men in deze overstelpende bedrijvigheid toch niet veel meer dan de goede bedoelingen prijzen en was het literaire gehalte van deze al te haastig binnengehaalde oogst middelmatig en soms bedroevend. De documentatie heette steeds voortreffelijk te zijn, hoewel men in een lichte verdraaiing van de historische gegevens niet gauw een been zag. Als het de natie tot meerdere eer en glorie strekte, waarom zou men zich dan slaafs houden aan de feiten? Openbare lichamen moedigden een tendentieuze geschiedschrijving zelfs onverhopen aan. Wat immers te denken van de *Revue de Bruxelles*, die als geste van goodwill bij haar eerste verschijnen — onder het motto *la science pour elle-même et aussi au profit de notre nationalité* — een prijs van tweehonderd francs uitlooft voor degene, die een *histoire abrégée de Charlemagne* zal schrijven — *en ce qui concerne surtout la Belgique* — en die daarbij als voorwaarde stelt: 'il faut établir le fait certain de sa naissance dans ce pays; s'occuper surtout dans cette histoire des actions et des séjours que Charlemagne a fait chez les Belges ...' (44)?

Met goede bedoelingen en mooie ideeën schept men, zoals vaker gezegd, literatuur noch kunst. Wat aan historieschrijvers als Jules de Saint-Genois, Félix Bogaerts, J. B. Coomans of Gaspard De Cort ontbrak, was niet alleen een zekerheid van stijl en een origineel woordgebruik, maar vooral waren het het vermogen tot creëren en de zin voor werkelijke dramatiek. Pionnier van het genre historische romans was Henri Moke, een geschiedkundige van professie, die in het voetspoor van Walter Scott, doch toegerust met onvergelijklijk veel minder fantasie, twee evocaties geeft van de Tachtigjarige Oorlog, *Les Gueux de Mer* en *Les Gueux des Bois*, beiden verschenen in 1827. Men heeft het wel eens betreurd, zegt Potvin (45), dat een man van de wetenschap zijn tijd verdeed met lichte literatuur, zoals men de romankunst in die dagen noemde. Eerder echter zou men Moke moeten feliciteren, dat hij zich gewaagd heeft aan werken van verbeelding, terwijl men het mag betreuren, dat hij de historicus in zichzelf niet vaker de mond heeft gesnoerd, om de romancier het vrije woord te laten. Wat aan de geuzen-cyclus ontbreekt — maar zeggen wij gerust aan de hele literatuur, door deze geuzen-cyclus ontketend — is juist datgene, wat wetenschap en geleerdheid te boven gaat. Zoals Moke zijn tijd vooruit is geweest, zo waren er anderen, die achterop kwamen; toch kan men de grootste vogue van de historische roman inpassen tussen de jaren 1834 en 1846. Houdt men deze jaartallen voor ogen, dan zal men te zijner tijd bemerken, dat de gulden tijd van de boekillustratie in houtgravure en die van de historische roman

grotendeels samenvallen. Het is typerend, hoe de romantische boekillustrator in België een voorkeur heeft getoond voor de historische roman, die hij beter in verhalende zin kan illustreren dan het gedicht, de elegie of het drama, welke meestal ontsnappen aan de sfeer van tastbare realiteit en daardoor de illustrator moeten hebben afgeschrikt.

Hoezeer men zich in het Brusselse kamp ook uitsloofde, om een de natie waardige literatuur te scheppen, het zou Antwerpen zijn, dat de triomfator herbergde, de meester in het genre, Hendrik Conscience. Niet alleen wist Conscience gevoelsromantiek en historiserende Romantiek met elkaar te verzoenen, maar hij had, hoewel de zoon van een Franse vader, zoveel vaardigheid over zijn Vlaamse pen, dat hij generaties lang het lezend publiek heeft weten te boeien. Conscience's debuut had een uitgesproken romantisch karakter — als wij althans wederom in deze terminologie mogen spreken. Ontslagen uit de militaire dienst, keerde Henri Conscience omstreeks het midden der jaren dertig terug naar zijn geboortestad Antwerpen. Hier wordt hem een hartelijk welkom bereid door zijn vroegere vrienden, meest schilders en literatoren. Antwerpen leefde in de roes van de herboren schilderkunst. Als ooit Henri Bréhier's regel, dat gedurende de Romantiek de schilderkunst het *primat artistique* was beschoren, van kracht was dan was het hier. De schilders gingen voorop en vertegenwoordigers van andere takken van kunst werden geacht te volgen. De megalomanie van de kunstenaars van het palet werkte aanstekelijk op dichters en romanschrijvers. De zelfingenomenheid van de schilder dreigt eveneens het deel te worden van de literator. De debuterende Conscience is hieraan ternauwernood ontsnapt. Het trefpunt van die jaren was de kunstenaarssociëteit *Het Zwart Paerdekens*. Op gezette tijden vergaderde hier de Antwerpse bohème, welke in haar Byroniaanse dracht en met haar breedgerande Rubenshoeden op deftige stadgenoten een niet zeer geruststellende indruk schijnt gemaakt te hebben. Johan Alfried De Laet vertelde er op zekere avond enthousiast, dat zijn jeugdvriend Conscience hem een Vlaams verhaal ter hand had gesteld, dat getiteld was *In 't Wonderjaer*. Men drong erop aan, dat Conscience uit eigen werk zou voorlezen. Tot tweemaal toe voldoet de jonge schrijver aan dit verzoek en hij ontlokt zo'n stormachtig bijval, dat de voorzitter van de Antwerpse Kunstenaerskring, Gustave Wappers, oprijst van zijn plaats, zich ontdoet van de hem rechtens toekomende versierselen en deze Conscience aanbiedt met de woorden, dat alleen hij waardig was, het voorzitterschap te bekleden. (46) Zomin als wij nu nog de erepalm zouden reiken aan de maker van de *Episode des Journées de Septembre 1830*, kunnen wij ons verenigen met de geste van Wappers, die zijn voorzittershamer uit handen legt voor welgeteld tien zwijmelgeschiedenissen, stuntelig bewerkt naar een zestiende eeuwse kroniek.

Dat de Romantiek nog niet in alle kringen gemeengoed was, blijkt wel uit de kritiek, welke Conscience enige weken na het verschijnen van zijn boek van clericale zijde moet incasseren. Het *Antwerpsch Nieuwsblad* raadt de schrij-

INLEIDING

ver aan, om, alvorens verdere publicaties te doen, eerst nog maar eens wat te lezen maar 'geen romantieke moord- en schandaafereelen, die niet dienstig zijn, dan om alles, wat goed is, te sloopen en den smaek meer en meer te verderven; maar werken van gezonde litteratuur, en welke de algemeene goedkeuring sedert lang verworven hebben . . .' (47). Ook kanunnik David en anderen klagen over Conscience's *realisme*, terwijl in 1841 een herdruk van staatswege van de tot dan toe verschenen titels ten behoeve van bibliotheken en gevangennissen afstuit op het verzet van de geestelijkheid. (48) Conscience moet zich dit wel hebben aangetrokken, want na zijn *Pelgrim in de Woestijn* (1846) — voor hem *Die Leiden des jungen Werthers* — plooien zijn leven en werk zich in kalmere banen en zal hij zich ontpoppen als de schrijver met de spreekwoordelijke reputatie, geen maegd ooit te hebben doen blozen. Naast de invloed van de 'zoetaardige dromerige abbé Lamennais, die met lange teugen aan de filter van het Romantisme gedronken had' (49), van Walter Scott, de Lake Poets en de Duitse volksschrijver Auerbach, onderging hij de bekoring van George Sand. Deze schrijfster stootte door haar natuurmystiek en haar propageren van de vrije liefde in het katholieke België op veel verzet en werd door Conscience in een latere periode een verdorven vrouw genoemd. (50) Gezien door moderne ogen is *In 't Wonderjaer* door het zonderlinge gebruik van beelden en zegswijzen eer een prikkel tot lachen, dan een reden tot aanstoot.

Met dit al hebben wij al herhaalde malen de drempel van de jaren veertig overschreden, zodat het tijd wordt om te wijzen op de zich geleidelijk voltrekende veranderingen in leven en mentaliteit. Tien jaar na het succesvol bevechten van de vrijheid en twaalf jaar na het binnenhalen van de Romantiek, was men het moe, om nog voortdurend op de bres te staan voor in feite reeds besliste en verworven zaken. De doorsnee man neemt de allures van de arrivé aan, die onbezorgd kan gaan rusten op de door gemeenschappelijke krachtsinspanning vergaarde lauweren. Hij gaat zich terugtrekken in een bezadigde maatschappelijkheid, waartoe het Brussel van de jaren veertig ruimschoots gelegenheid bood. Vooral het gezelligheidsaspect was uitstekend verzorgd. Een belangrijk onderdeel van het Brusselse — en dus Belgische — leven waren de in die jaren opgerichte *cercles* en *sociétés particulières*, waaronder zeker niet vergeten mogen worden de *Société royale de la Grande Harmonie*, de *Cercle du Commerce* en de *Cercle artistique et littéraire*. 'Ce qui constitue en réalité la société particulière', zegt Hymans ergens in zijn *Diable à Bruxelles*, 'un vaste estaminet, un salle de lecture et un billard'. (51) Het prototype ziet hij in de *Société royale de la Grande Harmonie*: 'la société des bons bourgeois qui aiment le faro et dont les filles aiment la danse.' (52) Dat deze laatsten er zij bij sponnen, onderstreept Lemonnier, als hij schrijft: 'La Grande Harmonie surtout était réputée pour ses réussites matrimoniales. Les dots y florissaient,

épargnées sur les gains des firmes intègres et des laborieux négociés.' (53) Een grote rust en gemoedelijkheid moeten er zijn uitgegaan van het Brussel van die jaren, omringd door bescheiden dorpen, die nog niet in de tegenwoordige agglomeratie waren opgenomen. Het leven speelde er zich af tussen Nieuwstraat en Grote Markt. Het befaamde Park, toen nog gelegen aan de buitenzijde van de stad, was het oord van de Zondagse wandeling. Zoals ook in enige uitspanningen in de onmiddellijke omgeving, kon men er harmonieconcerten beluisteren, terwijl op nationale feestdagen lampions aangingen en van overheidswege vuurwerk werd afgestoken. (54) De kalme en tevreden burgerij van die jaren was een wezenlijke steunpilaar van 's konings troon. Leopold I, die een open oog had voor de macht van de publieke opinie en wist, waar deze te ontmoeten, nam royaal deel aan het leven van zijn onderdanen. Een speciale voorliefde toonde hij voor de *Grande Harmonie* en haar uit de gegoede middenstand gerecruteerde leden. Het voorzitterschap van de *Grande Harmonie* werd jarenlang bekleed door de legendarische Crabbe, naar sommigen beweerden, een rijkgeworden slager. (55) Zolang de koning en Crabbe met elkaar bevriend zijn, zo heette het in die tijd, is het koningschap in België populair. (56) Bij concerten en festiviteiten zag men de koning en Crabbe haast als *frère et compagnon* met elkaar omgaan. In 1842 betrok de *Société royale de la Grande Harmonie* een nieuw gebouw met annex een concertzaal, die naast een pitoyabele acoustiek een indrukwekkende rijkdom en luxe ten toon spreidde. Na een méér dan honderdjarig bestaan is dit, onder aan de Berg van het Hof gelegen gebouw, waarmee zoveel Brusselse herinneringen vervlochten waren, ten slachtoffer gevallen aan de *jonction*. (57)

De neiging tot zelfvoldaanheid, waarvan men de burgerij zou kunnen betichten, heeft een tegenhanger in de internationale, steeds voor nieuwe ideeën openstaande geest van de intellectuele bovenlaag. Deze had zich los gescheurd van haar eng nationalisme en durfde nu weer haar blik te wenden naar het nabije Frankrijk. Een nieuwe vloedgolf van refugiés zou zich trouwens op het gastvrije en voor een monarchie verwonderlijk liberale België werpen. In het jaar 1848 richtte zich de bewondering van heel Europa op dit kleine en goed bestuurde vorstendom. Terwijl 1848 een nog heviger volksuitbarsting te zien gaf dan 1830, terwijl Parijs, Wenen en Berlijn waren overgeleverd aan een muitende massa en de meest hooghartige monarchen wanhoopten aan hun troon, was België met zijn vooruitstrevende grondwet en stevig verankerd koningschap een ware haven van rust en veiligheid. Leopold I, die lange tijd door vele vorstenhoven met arrogantie bejegend was, heeft wellicht enig leedvermaak gekoesterd, toen hij zijn grote tegenstander Metternich, doorgewinterd voorvechter van het absolutisme, uit Wenen verdreven, te Brussel zag komen, teneinde er de gastvrijheid te genieten van een democratische monarchie. In hoofdzaak trad Brussel weer op als gastvrouw van Franse refugiés. Zij droegen nog beroemder namen, dan die van de Restauratie, maar doorgaans

waren zij ook lastiger. Het was vooral na de staatsgreep van 1851, dat men ze zag verschijnen: Thoré-Bürger, Victor Hugo, Edgar Quinet, Jules Hetzel, Emile Deschanel, Louis Blanc, de beide Arago's, Thiers, Barbès, Blanqui en zovele anderen, waarover de geschiedenis zwijgt.

Het trefpunt van deze uitgewekenen was nu niet meer het Park met zijn theater, maar veeleer de in 1846 gereed gekomen Galeries St. Hubert met haar vele café's en met haar feeërieke gasverlichting; de mooiste wandelgalerij ter wereld, die slechts te Milaan haar gelijke had, zo heette het in die dagen. Onder de stoutmoedige overkappingen kon men wandelen bij ieder weer en kon men op zijn gemak een ruzie uitvechten, of het nu was met een royalist, orleanist of legitimist, dan wel met een bonapartist, socialist of republikein. Niet alleen de refugiés, maar de hele Belgische intelligentia trof men hier bijeen. In het Casino des Galeries beluisterde men gezamenlijk de cantates en oratoria van de Vlaamse toondichter Peter Benoit; enige stappen verder lag de Munt-schouwburg, welke men in die tijd kon rekenen onder de eerste toonkunst-theaters van de wereld; voor een schappelijke prijs kon men eten in de kleine restaurants van de rue des Bouchers, rue des Harengs en de rue des Eperonniers, terwijl het echte Brusselse bier gedronken werd in café's als *A la Mort subite*, *A l'Aigle* of *Au Lion Belge*. Waagde men zich verder in de richting van de nieuwe stad, dan waren er de café's van de Muntplaats, *Les Trois Suisses* en het beroemde *Grand Café des Mille Colonnes*. Werd het eerste gedreven door een Italiaan, die er weldra een broedplaats van samenzweringen van zou maken, het tweede was even rustig als gedistingeerd; hier dronk men kopjes koffie in afwachting van het moment, dat de *patron* van dit Alhambra in eigen persoon het nog nauwelijks uitgevonden gaslicht kwam aansteken. (58)

Een ware bijenkorf was het ruime appartement, dat Victor Hugo een tijdlang bewoond heeft op de Grote Markt. Naast vele van zijn lotgenoten liepen ook de Belgen Stevens, Joly en Van Hasselt hier in en uit. (59) Een ander *pied à terre* had men bij de spilzieke Alexandre Dumas, een vrijwillige refugié, op de vlucht voor zijn schuldeisers. Deze grand seigneur, die met zijn bohémienfeesten heel de stad choqueeerde, zag dank zij zijn gigantische prestaties als schrijver en zijn naam bij het publiek kans, om in achttien maanden tijds tweehonderdduizend francs te verdienen en aan zijn kostbare grillen weer uit te geven. (60) Een gunstiger onthaal bereidde de Belg Félix Delhasse zijn gasten, een humanist van moderne allure, die relaties had met geleerden over de hele wereld. Een open deur vond men ook bij Jottrand of bij de reeds bejaarde, maar nog steeds vurige nationalist Gendebien. Bij de advocaat Pirard moest de politie herhaaldelijk individuen komen weghalen, die het te bont maakten. (61)

Grondwet en publieke opinie verplichtten de regering, om de refugiés met de grootst mogelijke tolerantie te bejegenen. Zo kon Hugo te Brussel rustig het tegen Napoleon III gerichte smaadschrift *Napoléon le petit* uitgeven.

Edgar Quinet bezondigde zich aan dermate dolle pamfletten, dat hij zelfs in de straten van het rustige Brussel opstootjes verwekte. Het *Bulletin de France*, *Le Méphisto* en *Le Crocodile* haalden ongestraft het Tweede Keizerrijk door het slijk. Al deze liefelijke lectuur was op de eerste plaats bestemd, om naar het moederland te worden gesmokkeld, vermomd als wetenschappelijke verhandeling, verstoep in borstbeelden van Napoleon of verborgen onder het dekkleed van een lijkkoets. Van een wel zeer verregaande vindingrijkheid getuigde de man, die het eerste exemplaar van *Napoléon le petit* in het binnenste van een grote kabeljauw stopte en hiermee als visboer de grens overtrok. (62)

Om de verontwaardiging van Napoleon III te sussen zette de Belgische Staat af en toe een geruchtmakend proces op, dat evenwel steevast uitliep op een niet minder geruchtmakende vrijspraak. Ten einde raad liet de keizer eisen, dat de persvrijheid geschrapt zou worden uit de Belgische grondwet. Met dit impertinente verzoek stootte hij echter op een even waardige als categorische weigering van de Belgische premier, Charles de Brouckère. Men denke zich de pikante, soms ronduit belachelijke situatie, dat degenen, die nu maatregelen eisten tegen de Belgische persvrijheid, ministers en gezanten van Napoleon III, eertijds te Brussel schandschriften tegen de Bourbons geredigeerd hadden. Enige jaren later zou Napoleon III, gekomen op het hoogtepunt van zijn macht en overtuigd van de adhaesie der omliggende landen, de aanval met hernieuwde krachten openen. Walewski kwam als gevolmachtigd minister te Brussel maatregelen tegen de pers en een herziening van de grondwet eisen. Maar ondanks het ontzag, dat hun het Franse imperialisme inboezemde, applaudisseerden de leden van het Belgische parlement éénstemmig, toen de ex-minister van Buitenlandse Zaken, Charles-Hippolyte vicomte Vilain XIII, de Franse gezant op de historisch geworden datum 7 Mei 1856 zijn onomwonden *jamais* ten antwoord gaf. (63)

Een groepering apart, beziel van geheel andere aspiraties, waren de nog zeer rustige socialisten. Het eerste socialisme, uitgaande van figuren als Saint-Simon, Owen en Fournier, dat sinds 1823 in België gepreekt werd door Buonarroti, vatte de sociale revolutie nog op als de logische uitkomst van vrijheid, goede wil en een gezond verstand. Geen andere tegenstanders van zijn dromen over een algehele harmonie der dingen zag deze socialist dan het handjevol gekroonde tirannen, elk aan het hoofd van een eigen, naar willekeur bestuurde staat. De meest opmerkelijke figuur, die te Brussel deze schone illusie is komen verdedigen — en dat nog wel voor een gehoor van ministers, artisten en intellectuelen — was Victor Considérant, uitgeweken uit Frankrijk en van 1849—1853 woonachtig in de Belgische hoofdstad. 'Que le premier phalanstère s'établisse et le monde est sauvé!' klonk de kreet van zijn vriend Alexander Delhasse na een voordracht van Considérant. Maar Fournier's adept maakte wel iets teveel drukte; de politie moest erbij te pas komen en deze gaf Considérant een vrijgeleide naar de Ardennen, waar hij rustig en zonder

iemand kwaad te doen forellen kon vangen. Niettemin troffen zijn filantropische hymnen in sommige kringen doel en kon Considérant met voldoende middelen te Brussel vertrekken, om in Texas zijn laatste en definitieve ideaalstaat te gaan opbouwen. Een reëler socialisme verkondigde de tot driemaal toe uit Frankrijk verdreven Proud'hon. Deze *proscrit philosophique*, zoals hij zich placht te noemen, was in het dagelijkse leven de vreemdzaamheid zelve. Met vrouw en twee dochters bewoonde hij een klein huis te Ixelles en had ternauwernood contact met zijn land- en lotgenoten. Enige onvoorzichtige uitlatingen van deze altijd doordravende idealist, gericht tegen het land, dat hem onderdak verschaftte, werden hem rampzalig. Na een rel vóór zijn huis en enige materiële schade achtte Proud'hon het maar raadzamer, om zijn koffers te pakken. In dezelfde jaren, dat België Considérant welgemoed naar Texas liet gaan en Proud'hon om een verkeerd geplaatst woord de deur wees, koesterde dit land onwetend een veel gevaarlijker adder aan zijn borst in de persoon van Karl Marx. Niemand heeft er zich uiteraard om bekommerd, dat Marx en Engels aan een tafeltje van het *Café du Cygne*, gelegen op de Grote Markt, gewerkt hebben aan de opstelling van hun manifest van het Communisme. (64)

Kon men het de Belgische intelligentia van die dagen kwalijk nemen, dat zij werden meegezogen in deze maalstroom van nieuwe ideeën en levensopvattingen, dat zij de jaren geleden zo rigoureuus gestelde taak, het opbouwen van een *domaine moral*, in haar overdreven doelgerichtheid vergaten, zo goed als zij sceptischer kwamen te staan tegenover de uitbundigheid van de Romantiek en het eng met haar vergroeide nationalisme? Een haard van doorbraakgedachten was de *Cercle artistique et littéraire*, in 1844 opgericht door officieren, magistraten, advocaten en artisten. Zijn grootste bloei beleefde de *Cercle* onder Adolphe Quételet, derde voorzitter sinds de oprichting. Verenigd met de vroegere *Société Polyharmonique*, was de *Cercle* reeds na twee jaar uit de lokaliteiten in het *Café des Boulevards* aan de *Place des Nations* uitgegroeid. De toenmalige voorzitter, Charles de Bériot, stelde zijn eigen woning aan de *Avenue de l'Astronomie* beschikbaar. De *Cercle* ontplooië activiteiten op ieder gebied; onderverdeeld in secties zorgden de musici voor concertavonden, de letterkundigen voor lezingen en declamaties, de beeldende kunstenaars voor tentoonstellingen. Op de leestafels vond men de voornaamste binnen- en buitenlandse dagbladen en periodieken. Ook werden voordrachten georganiseerd van wetenschappelijke of instructieve aard. Zo gaf de Franse fysioloog Lemer cier met behulp van nagebootste modellen een cursus in vergelijkende menskunde. Deze cursus kon in de namiddag aanhoord worden door de dames, des avonds door de heren. Het schijnt, dat de lessen zich in een levendige belangstelling verheugd hebben bij beide auditoria. Een impuls van nieuw leven ontving de *Cercle* na de Napoleontische staatsgreep van 1851. De literaire avonden, tot dusver steeds door de leden zelf verzorgd, oefenden een enorme

aantrekkingskracht uit vanaf het moment, dat deze vereniging haar podium ook afstond aan Franse uitgewekenen, waaronder sprekers van grote faam en talent. Het meeste succes scheen Emile Deschanel te oogsten. *Le Diable à Bruxelles* prijst de *très agréables soirées auxquelles on admet les dames*, maar voegt hieraan toe: 'Le beau sexe y vient peu, à moins que Deschanel toutefois ne parle de Rabelais ou de Régnier.' (65) De honger naar kennis was groot, maar de oververzadiging bleef niet uit. 'Bruxelles fut sur le chemin de tous les conférenciers', merkt Camille Lemonnier op in *La Vie Belge* (66), 'on parlait au *Cercle littéraire de Bruxelles* d'abord; on partait ensuite en tournée dans les autres cercles du pays, Anvers, Gand, Liège, Tournai. C'était un billet de mille facilement gagné...' Tot grote verontwaardiging van één van zijn eerste leden, Xavier Heuschling (67), ging de *Cercle*, eenmaal verhuisd van de *Avenue de l'Astronomie* naar het centrum van de stad, waar hij zijn intrek nam in de *Galleries St. Hubert*, het brede pad op van een gezelligheidsvereniging. Vroeger, zo merkt Heuschling spijtig op, waren de kringen, waaronder de *Cercle* haar leden telde, minder gemêleerd, terwijl iets als kaart spelen eenvoudig niet voorkwam. Nu, in 1853, kon de *Cercle* bogen op enige zeer goede biljartspelers, terwijl men de Zaterdag reserveerde voor spiritistische séances. (68) Heuschling zegde zijn lidmaatschap op, maar de *Cercle* bleef voortbestaan.

Ruim tien jaar later, in Mei 1864, nodigde de *Cercle* Baudelaire naar Brussel voor het geven van enige lezingen. Méér dan het biljet van duizend, waarover Lemonnier hierboven spreekt, moet de dichter een contract met de uitgevers Lacroix & Verboeckhoven voor ogen hebben gezweefd. Wat er ook van zij, de eerste voordracht, handelend over Delacroix, trok een volle zaal en kon in de annalen worden aangemerkt als een sinds lang niet meer zo druk bezochte avond. Ongetwijfeld was het aureool van schandaal, dat zich rond de schrijver van *Les Fleurs du Mal* gevormd had, voor een groot deel debet aan de voor die tijd ongewoon grote opkomst. De tweede voordracht, handelend over Théophile Gautier, lokte aanzienlijk minder publiek, terwijl Baudelaire de derde avond, waarop hij het had over de genotmiddelen opium en haschisch, sprak voor een nagenoeg lege zaal. Dit échec, de krenterigheid van de penningmeester van de in financiële moeilijkheden verkerende *Cercle* en bovenal het falen bij Lacroix & Verboeckhoven hebben Baudelaire geïnspireerd tot de scheldtirades op het Belgische volk, waaraan hij in manuscript de navolgende titels had toegedacht: *La Vraie Belgique*, *La Belgique toute nue*, *La Belgique déshabillée*, *Une Capitale pour rire* en *Une Capitale de Singes*. (69)

In hoeverre kan men zeggen, dat er een grond van waarheid stak in Baudelaire's met veel misbaar de wereld ingezonden aanklacht, m.a.w. in hoeverre zou men titels als *La Vraie Belgique* kunnen rijmen met de toenmaals bestaande werkelijkheid? Het Beotië, waarover Baudelaire spreekt, is het België van de jaren 1850—1880. Inderdaad was dit een tijd, waarin materiële

INLEIDING

belangen op ieder terrein van het leven de overhand schenen te hebben. Veel was er sinds het midden van de eeuw veranderd. De Romantiek als geestesbeweging had haar aantrekkingskracht verloren, terwijl haar uitingen naar vorm en inhoud verworden waren. Alles komt in beweging en een nieuw klimaat staat voor de deur. De visie op het leven wordt realistischer en de verbeelding van het leven in de kunst deed de benaming realisme geboren worden. Positivisme en utilitarisme vieren hoogtij. Wat men van de kunst verwacht, is, dat zij zal instrueren, moraliseren, stichten of overtuigen, maar in elk geval dienstbaar zal zijn aan een door de maker gesteld doel. Het intellectuele gehalte van de massa gaat met sprongen omhoog, maar haar smaak gaat achteruit. Het favoriete genre is de burgerroman, die omstreeks 1850 in Frankrijk in zwang was gekomen en die gretig geïmporteerd en gecopieerd wordt. Aan de fantasie worden weinig kansen geboden en een belangeloze literaire of artistieke productie kon niet tot haar recht komen, omdat zij niemands waardering genoot. Werkelijke figuren worden miskend; handige en op de smaak — of wansmaak — van het publiek ingeschoten kunstenaars maken opgang. De gangbare letterkunde kon buiten Pirmez en De Coster, de academische traditie erkende noch Boulanger, noch De Braekeleer. Vanaf het midden van de eeuw tot het *Réveil* der tachtiger jaren, ingeluid door Lemonnier en Rodenbach, en de stichting van de *Société des XX* heeft men in België in letterkundig en artistiek opzicht geleefd in een donkere tunnel met bitter weinig lichtpunten. Men had een god op de troon gezet, wiens dienst een beter rendement opleverde, dan de dienst van Apollo en de Muzen; deze god was de Vooruitgang.

Het monument, dat dit interregnum voor de kunsten, maar hoogtij van rationalisme en verlicht burgerdom het meest tot eer heeft gestrekt, is de Brusselsche Kongreszuil. Als Louis Hymans in 1860 een rede moet houden bij haar plechtige onthulling, roept hij gekomen bij de climax, uit: 'Colonne du Congrès, si notre foi s'égare, montre-nous comme un phare la route du Progrès!' (70) Hier heeft men de overmoedige, geen grenzen erkennende uitroep van een godloochenend bourgeois, beziel met een onschokbaar vertrouwen in zichzelf en met een vast geloof in het negentiende eeuwse idool van de vooruitgang. Laten wij echter trachten, geen veroordeling uit te spreken zonder ons eerst een idee te vormen van wat deze tijd de mensheid in het vooruitzicht stelde en voor welke materiële schatten vele, stellig niet geboorneerde geesten ideeële en dus irreëel geachte waarden de rug toekeerden.

Geeft men zich rekenschap van het wereldbeeld van die dagen, dan moet men toegeven, dat de hieraan deelachtige mens niet zonder reden van vooruitgang was bezeten. De in zijn omgeving ontdekte krachten zouden binnen het tijdsverloop van één eeuw het aanzien van de wereld ingrijpend omvormen, dan duizende jaren het voordien hadden gekund. De industrie stond nog in haar kinderschoenen en toch beschikte zij reeds over machines, wier krachten en

mogelijkheden al niet meer in gangbare maten te becijferen waren. De eerste stoomschepen met hun schepraderen en hoge schoorstenen doorkliefden de zeeën bij iedere wind; de eerste stoomtreinen doorkruisten het landschap op hun smalle ijzeren staven en brachten het tot snelheden, die men lange tijd ontoelaatbaar geacht had voor het menselijk weerstandsvermogen. Nog niet zo heel lang geleden had Mac-Adam een procédé uitgevonden, dat de modderige en stoffige wegen der oude wereld vlak en hard maakte en bij ieder weer begaanbaar. Afstanden bestonden niet meer en het levenstempo werd jachtig. De postdiensten namen met de tariefverlagingen een geweldige vlucht. Door de telegraaf konden spoedig over de hele wereld mensen in onmiddellijk contact met elkaar treden. Handel en nijverheid waren méér dan ooit de voorwaarden voor een gezonde staatshuishouding. In de ateliers van Manchester zoemden de mechanische weefgetouwen, in de werkhallen van Cockerill klonken de stoomhamers en dreunden de walsen. Kunstmest en landbouwwerktuigen vermenigvuldigden de vruchtbaarheid der aarde en de strakke logica der cijfers deed een tijdperk van overvloed voorzien, waarin zelfs de armste drommel niets meer tekort zou komen. Het gas werd populair als stads- en feestverlichting, men vond de fotografie uit en men droomde over bestuurbare luchtballons.

Voorwaar redenen te over, om zich een collectieve trots aan te meten. Wellicht moeten wij het de burgers van deze eeuw vergeven, dat zij zich hebben laten lokken door dwaallichten, die onze tijd heeft ontmaskerd. Wellicht moeten wij deze tijd van cultuurmalaise zien als een incubatieperiode, noodzakelijk, om enige decennia later weer de volle maat te kunnen geven en weer aan te knopen aan hetgeen een generatie eerder in de steek was gelaten. In haar weinig opvallende beïnvloeding van het dagelijkse leven, in haar bescheidenste uitingen, die meer met ambacht, dan met kunst uitstaande hebben, — en wij doelen hier uiteraard op het geïllustreerde boek — is de Romantiek nog een vonkje leven overgebleven, ook na haar officiële dood. Toch is het zojuist geconstateerde vacuum voor dit voortsmeulen allerm minst bevorderlijk geweest. Met het klimmen der jaren zien wij dan ook, hoe alle reserves uitgeput raken. De herleving van de tachtiger jaren heeft met de laatste, nauwelijks meer te onderkennen resten van de Romantiek tabula rasa gemaakt. Een nieuwe tijd was aangebroken.

II

Het Franse bewind betekende het einde van de welvaart voor drukkerij en boekhandel in de Zuidelijke Nederlanden. Hadden onder het Oostenrijkse bestuur de overdruk en verspreiding van Franse literatuur drukker en boekverkooper een goed bestaan opgeleverd, de wet van 19 Juli 1793, welke aan de auteur het uitsluitend recht verleende, om zijn werk te verkopen, doen verkopen en verspreiden ofwel geheel of gedeeltelijk van het eigendomsrecht afstand

te doen, maakte hieraan met ingang van de vierde van de sneeuwmaand van het jaar IV der nieuwe jaartelling — datum van afkondiging van deze wet in het voormalige België — definitief een einde. Hierop volgen, na de eeuwwisseling, een aantal Napoleontische decreten, die een rigoureuze beperking en controle van de pers beogen. Zo werd slechts aan een door de overheid vastgesteld aantal drukkers het voor de uitoefening van hun bedrijf vereiste brevet toegekend. Dit brevet maakte naast eisen van materiaal, kapitaal en vakkennis een eed van trouw aan de Keizer noodzakelijk en was daarenboven nog afhankelijk van administratieve grillen. Iedere publicatie moest de departementale censuur passeren en ging gebukt onder zware departementale belastingen. Het gevolg was dan ook, dat de meeste bedrijven hun poorten moesten sluiten. Brussel, dat in 1810 nog twintig drukkers en zeventien boekverkopers telde, kon er bij het vertrek der Fransen ternauwernood meer vijftien in totaal op de been brengen. (71)

Op de ineensorting van het Keizerrijk volgde een snelle wederopbloei. Reeds op 23 September 1814 werd de bestaande wetgeving inzake het auteursrecht vervallen verklaard, terwijl een nieuwe wet voortaan nog slechts bescherming verleende aan auteurs en uitgevers, woonachtig binnen de voorlopige grenzen van het Verenigd Koninkrijk. Opnieuw dus kwamen de deuren wijd open te staan voor de zo profijtelijke overdrukhandel. Een wet van 25 Februari 1817 stelde nauwkeurig de voorwaarden vast, waaronder het *droit de copie* kon worden uitgeoefend. (72) Deze, in moderne ogen hoogst merkwaardige toestand zou blijven voortbestaan totdat een Frans-Belgische overeenkomst — het waren nagenoeg uitsluitend Franse werken, waarop de Belgische overdrukhandel teerde — hier in 1852 definitief een eind aan zou maken. Men moge wel bedenken, dat, wat ons, vertrouwd met de Berner Conventie, verwerpelijk voorkomt, in deze tijd nog volmaakt normaal en geoorloofd werd geacht. In 1846 kon een Guizot nog beweren in de Franse Kamer van Afgevaardigden, dat woord en idee, eenmaal op schrift gesteld, niet meer aan het individu, maar aan de gemeenschap toebehoorden. (73) België was overigens niet het enige land, dat van de overdrukhandel profiteerde, zij het, dat het hier geschiedde op een nauwelijks te geloven schaal. De Fransen, die het hardst tegen de Belgische overdrukkerij te keer zijn gegaan, drukten zelf Engelse, Duitse, Spaanse en Italiaanse boeken na, al moet men toegeven, dat het de Franse schrijvers waren — welke erkenning van hun *esprit*! —, die in de overdrukhandel van heel de wereld, de Verenigde Staten niet uitgesloten, het hoogst genoteerd stonden.

Een wetgeving alleen, hoezeer deze ook handel en industrie aangemoedigd moge hebben, volstaat natuurlijk niet, om de hoge vlucht van drukkerij en boekhandel te verklaren, alsmede het succes, dat de Belgische edities weldra in het buitenland zouden ontmoeten. Ook de omstandigheden behoorden mee te werken en deze vooral schiepen de monopoliepositie, waarin het Belgische

HET BOEK EN ZIJN VERSPREIDING

boek zich jarenlang heeft gehandhaafd. Als zodanig noemt Dopp op de eerste plaats de commerciële aanmoedigingspolitiek van de regering, op de tweede plaats de strenge censuur van de Restauratie, diametraal tegenovergesteld aan het liberalisme van een Willem I en op de derde plaats de onhandige koopmanspolitiek van de Franse boekhandelaren, zowel op de eigen als op de buitenlandse markt. (74)

Het boekbedrijf heeft in ruime mate gedeeld in de opleving van handel en industrie, waarmee de troonsbestijging van Koning Willem I is gepaard gegaan. (75) Naast zijn vaak geroemde kundigheid en belangstelling op koopmanschappelijk gebied, toonde deze liberale vorst een groot respect voor de vrije uiting van het woord. Pers en typografische industrie verheugden zich in zijn bijzondere aandacht en ondervonden zijn daadwerkelijke steun. Op het einde van het jaar 1815 functioneerden er te Brussel weer twee lettergieterijen en twintig drukkerijen, welke laatsten beschikten over zeven-en-twintig persen. Een gestage uitgroei is vooral waarneembaar sedert 1820. Met alle hem ten dienste staande middelen beijverde Willem I zich, om de ontwikkeling van een voor het land zo winstgevende tak van industrie aan te moedigen. Door niets liet hij zich van het eenmaal ingeslagen pad afbrengen. Toen Chateaubriand bij Lodewijk XVIII zijn beklag kwam maken over het nadrukken van *Atala et Renée*, waardoor de Franse markt een gevoelige concurrentie ondervond en hijzelf een aanzienlijke financiële schade, en toen deze vorst een eigenhandig schrijven richtte aan zijn *frère royal*, Willem I, schijnt deze laatste het verzoek in kwestie naast zich te hebben neergelegd, hetgeen weer nieuw voedsel gaf aan de reeds bestaande wrijvingen tussen beide dynastieën. Voor een gezonde uitgroei van drukkerij en boekhandel waren echter op de eerste plaats technische kennis en goede materialen nodig. Hij trok geroutineerde typografen aan uit Frankrijk, met name van het atelier van Didot te Parijs, en hij verleende aanzienlijke subsidies en credieten aan de *Fonderie et Imprimerie Normales*. Uitgevers stimuleerde hij door hen exportpremies in het vooruitzicht te stellen. De resultaten bleven dan ook niet uit: Wahlen, die zelfs persoonlijke steun van Willem I ontvangen schijnt te hebben, Demat, Voglet en Rémy zonden reeds met ingang van 1817 hun boeken naar het buitenland, op de voet gevolgd door Meline, Tarlier, Laurent en Dumont. Meline opende vóór 1830 verkoopkantoren te Leipzig en te Livorno, in welke laatste plaats ook Wahlen zich zal vestigen. Bezien wij het materieel, dan telt Brussel in 1829 — één jaar voordat het land zijn vertrouwen in Willem I opzegt — alweer vijf lettergieterijen en veertig drukkerijen, laatstgenoemden beschikkend over een totale capaciteit van vier-en-tachtig persen. (76)

De uitgave van Franse auteurs, waaraan Nederlandse drukkers zich in de achttiende eeuw zozeer hadden verrijkt, werd in 1815 onmiddellijk weer hervat. Vanaf het moment, dat een boek in Frankrijk veroordeeld was of de uitgave ervan was stopgezet, zag men het verschijnen bij een Belgische uitgever.

'L'index de la police parisienne était le catalogue de la librairie belge', constateert men in een Franse beschouwing, aan deze periode gewijd. (77) Niet minder duidelijke taal spreekt Stendhal, als hij zegt: 'Vous voulez peindre les ridicules puissants d'aujourd'hui, si vous écrivez de spirituelles comédies, M. Demat, honnête imprimeur de Bruxelles, ne manquera pas de vous rendre le même service qu'à Béranger, en moins de trois mois il vous aura contrefait dans toutes les formats. Vous vous verrez chez tous les libraires de l'Europe et les négociants de Lyon qui vont à Genève recevront de vingt amis la commission de leur rapporter votre comédie comme ils recoivent aujourd'hui la commission d'importer un Béranger.' (78) Van de verzamelde werken van Béranger, in Frankrijk verboden op grond van de *chansons politiques*, zijn enkel door de uitgevers Demat en Tarlier 30.000 exemplaren in omloop gebracht. (79) Vast staat, dat al, wat door het Franse ostracisme getroffen was, in België op de eerste plaats gedrukt werd met het doel, om het clandestien in Frankrijk binnen te smokkelen. Het succes en de aftrek van deze in Frankrijk verboden geschriften waren echter zo groot, dat de Belgische uitgeverij zich gaandeweg meer op een internationale markt is gaan toeleegen. Bij het voorzien van die markt bekommerde men zich al gauw niet meer om censuur of geen censuur, opdracht of geen opdracht van de auteur, maar men was enkel bezorgd om de verkoopbaarheid van een boek en deze laatste trachtte men door schappelijke prijzen in de hand te werken.

Victor Delecourt, zichzelf noemend een liberaal, geeft een o.i. zeer gerechtvaardigde critiek — vermengd met een begrijpelijke verwondering —, op het door Willem I gevoerde beleid inzake de boekhandel: 'De handelwyse van het hollandsch bestuur, of liever van Koning Willem te dien opzichte is even zo illogisch als schadelik geweest. Terwyl die vorst de nederduitsche taal by koninglike besluiten ambtelik verklaarde, begunstigde hy te gelyk en fransche sprake en fransche begrippen door aanzienlyke geldsommen aan de nadruk- kers geschonken. Terwyl, met hulpe van het bestuur alle slag van fransche boeken om een geringen prys in ons land wierden verspreid, was het volstrekt onmogelyk, eene goedkope uitgave van Cats, Vondel, Hooft en andere nederduitsche schryvers te krygen; de nieuwere, gelyk Tollens, Bilderdijs, Van Hall, enz. waren door hunne onmatige pryzen voor het Vlaamsch publiek ongenaakbaar.' (80) Inderdaad is hier de wijsheid van de staatsman wel erg opgeofferd aan de slimheid van de koopman. Het verdere verloop van de geschiedenis heeft ons helaas de resultaten getoond van de hier gemaakte feilen.

De Franse uitgevers zijn bij dit alles niet stil blijven zitten, maar tegen de concurrentie van hun Belgische collega's waren zij toch nauwelijks opgewassen. In 1828 ging een zeer representatieve groepering van Franse uitgevers er toe over, om te Brussel een *Librairie parisienne, française et étrangère* op te richten. In datzelfde jaar werd, eveneens van Franse zijde, te Brussel de *Librairie Romantique* gevestigd, welke onderneming eerst een zekere vlucht zou

HET BOEK EN ZIJN VERSPREIDING

nemen en een succursaal zou openen te Londen, toen zij in Belgische handen was overgegaan. Met beide boekhandels hoopte men enigermate een dam op te werpen tegen de angstaanjagende en hand over hand toenemende overdruk. Wat echter een doeltreffend tegengaan van de Belgische concurrentie bij voorbaat onmogelijk maakte, was het feit, dat de Franse uitgevers zonder verzachting hun peperdure prijzen bleven handhaven. Noemen wij slechts een voorbeeld: de volledige werken van Béranger, die dank zij Demat in 1824 overal verkrijgbaar waren voor het luttele bedrag van frs. 3.—, kostten in datzelfde jaar frs. 24.— op de Parijse markt. (81) Onnodig hieraan toe te voegen, dat deze laatste uitgave buiten Frankrijk geen kopers vond. Charles Hen, die het oog zowel op de Franse, als op de Belgische belangen gericht houdt, merkt zeer terecht op, dat de Franse uitgever bij uitsluiting bleef werken voor diegenen, die het voorrecht hadden, over veel geld te kunnen beschikken. (82) Een omstandigheid, die ook enig gewicht in de schaal wierp, was tenslotte het feit, dat Franse uitgevers gedurende de Keizertijd zonder enige moeite hun producten door heel Europa kwijt raakten dank zij licenties. Toen dit eenmaal was afgelopen, hebben zij wel getracht om via handelskantoren in Duitsland, Engeland en Rusland hun vat op het lezend publiek te behouden, maar de Franse handelspolitiek schijnt zwak en inefficiënt geweest te zijn naast hetgeen Belgische agenten in het buitenland wisten te bereiken. (83)

Door Willem I in het zadel gezet, was de overdruk ook na 1830 een tak van bedrijf, welke doorsloeg op de landsbalans. De nieuwe regering nam gaarne de patronage van de overdruk over. Na vijf jaar, deels van aanpassing, deels van voortzetting op de oude voet, gingen uitgeverij, drukkerij, lettergieterij en papierhandel, tegelijk met nog andere branches van handel en industrie over in handen van machtige commanditaire vennootschappen, die productie en verkoop zoveel mogelijk centraliseerden. De vogue van aldus opgezette ondernemingen was bijzonder groot. Van 1834—1838 was de Brusselse beurs het toneel van de meest uiteenlopende speculaties en werden er de meest avontuurlijke projecten geboren. Deden vóór die tijd vele zaken en zaakjes elkaar een nodeloze concurrentie aan, nu zien wij, hoe de kleinere ondernemingen worden opgeslokt door de grotere en hoe vele groteren fuseren. De nieuwgevormde maatschappijen ontfermen zich niet alleen over het debiet van vroegere privé-zaken, maar zij kopen ook haar fondsen op en brengen deze opnieuw in exploitatie. Hoofddoel van de trustvorming is het beheersen van de buitenlandse markt: de hele wereld zal Frans lezen in Belgische edities.

In 1836 wordt gesticht de *Société Typographique Belge d'Adolphe Wahlen & Cie* en wel voor de tijdsduur van twintig jaar en met een kapitaal van één millioen francs. Reeds in het stichtingsjaar treden de uitgevers Tarlier en Dumont toe, die er een moment over gedacht hebben, om een rivaliserende maatschappij op te richten. Het jaar daaropvolgend lieert de *Société Typogra-*

INLEIDING

phique zich met het huis Dulau & Comp. te Londen. Eveneens in 1836 en voor de tijd van twintig jaar, maar met het dubbele van het kapitaal, wordt te Brussel de *Société de Librairie, Imprimerie et Fonderie de Caractères, Meline, Cans & Cie* gesticht. Hierin was opgenomen de voordien zelfstandige firma Ode & Wodon. Nogmaals in datzelfde jaar zag Brussel de *Société Belge de Librairie, Imprimerie et Papeterie, Hauman, Cattoir & Cie* verrijzen, gegrond voor een tijd van drie-en-dertig jaar met een kapitaal van anderhalf millioen. In 1837 wordt de *Société Encyclographique pour les sciences médicales* opgericht; tijdsduur twintig jaar, kapitaal frs. 500.000. De *Société nationale pour la propagation des bons livres*, die in 1838 werd gesticht voor de tijd van twintig jaar en met een kapitaal van liefst vier millioen, was een uitgesproken rooms-katholieke onderneming. Tenslotte kunnen wij hieraan nog toevoegen de *Société pour la fabrication et le commerce des papiers*, welke met een kapitaal van drie millioen francs in 1837 werd opgericht voor de tijd van twintig jaar. (84) Nagenoeg al deze ondernemingen genoten de patronage van de Bank van België, terwijl men onder de commissarissen en gedelegeerden der aandeelhouders personen trof van hoge maatschappelijke rang of positie zoals bankiers, magistraten, kamerleden, senatoren, tot zelfs oud-ministers toe. (85) Minder fortuinlijk was de *Compagnie des Editeurs réunis*, die werd opgericht in 1840 en waarvan men Alexandre Jamar, die ook zaken dreef op eigen naam en geassocieerd met Charles Hen, president-directeur maakte. Het verwachte succes bleef uit en reeds na één jaar moest de *Compagnie* in liquidatie gaan. Eenzelfde lot was de in 1836 opgerichte *Société générale d'Imprimerie et de Librairie, Scribe, Tecmen & Cie* beschoren geweest, welke door de initiatiefnemers nog binnen het jaar geliquideerd was moeten worden, omdat men het aangekondigde kapitaal van twee millioen niet bijeen had weten te vergaren. (86)

Zien wij hoe de typografische industrie organisatorisch op veel grootsere leest wordt geschoeid, dan ligt het voor de hand, dat de kwaliteit der materialen niet ten achter mag blijven. Het aantal lettergieterijen houdt gelijke tred met dat der drukkerijen en in 1838 telt men er reeds tien, terwijl de door haar afgeleverde lettertypen gaan behoren tot de beste van Europa. (87) Het papier kwam nog in hoofdzaak uit het buitenland: boekdruk uit Frankrijk, schrijfpapier uit Holland en de fijnere soorten uit Engeland. Op de prijzen drukten transport en invoerrechten. Dit had John Cockerill er reeds in 1828 toe gebracht, om een papierfabriek te beginnen in Andennes. Zelfs nog vóór deze was de Luikse industrieel Renoz naar Engeland getogen, om daar de mechanische papierfabricage te bestuderen. De doodstraf risikerend in het Britse Koninkrijk, was hij teruggekeerd met een aantal fabrieksgeheimen, die hem in staat hadden gesteld, om in La Bouverie de papierfabricage aan te vangen volgens Engels systeem. In 1836 bezat België zes papierfabrieken. Op de één jaar tevoren gehouden *Exposition de l'industrie belge* kregen, naast Burghoff,

Magnée & Comp. te Roermond voor hun gekleurd papier, twee Belgische fabrikanten een onderscheiding: Hennessy, eigenaar van de oudste Belgische papiermolen te La Hulpe, voor zijn boekdruk en C. J. Deliagre & Cie te Brussel voor hun litho-druk, schrijf- en registerpapier. (88) Overheidssteun heeft de ontwikkeling van de nationale papierindustrie bevorderd. Ook de outillage der Belgische drukkerijen was erop vooruitgegaan. In het jaar 1838 draaiden er in de 52 Brusselse drukkerijen 229 persen, waaronder negen mechanische en drie hiervan gedreven door stoomkracht. In de andere steden van België telt Briavoinne 200 persen, zowel houten als ijzeren, hetgeen voor het hele land een totaal maakte van 429 persen. (89)

De typografische verzorging van het boek ging er met sprongen op vooruit. In het jaar 1835 schrijft de landsarchivaris Gachard: 'La typographie belge n'a cessé de marcher de progrès en progrès; nos imprimeurs peuvent lutter aujourd'hui pour la beauté et la netteté de l'exécution typographique avec ceux de Paris.' (90) Hoewel dit tijdstip zoveel lof nog niet kon waarmaken, constateert men een opmerkelijke verbetering met enige jaren tevoren. Juister en met meer nuchterheid merkt Briavoinne vier jaar later aangaande de Belgische typografen op: 'Enfin, ces industriels sont progressifs. A cet égard, tout en leur rendant justice, on peut observer qu'ils manquent un peu d'originalité. Ils contrefont les éditions françaises et s'attachent à suivre de près toutes les améliorations que leurs confrères de France réalisent sous le rapport typographique . . .' (91) De kroon op het werk geeft Heuschling, als hij in 1841 boud beweert: 'Nos réimprimeurs peuvent lutter avec ceux de Paris, tant sous le rapport de la beauté et de la netteté de l'exécution typographique que sous celui de l'exacte correction des textes.' (92)

De omzet gaat — dit zal niemand verwonderen — in stijgende lijn. Briavoinne schat in 1838 de totale omzet in boeken en drukwerk van iedere soort op frs. 8.250.000, waarin volgens Dopp (94) de overdruk figureert voor een bedrag van frs. 2.500.000. In 1841 begroot Heuschling de jaaromzet op tien millioen francs. Dat deze hoge getallen aanleiding waren tot fabelarij ligt voor de hand. Victor Delecourt moet in 1846 de wildste geruchten tegenspreken: 'Men heeft onlangs met veel gerucht uitgebazuind, dat de brusselse nadrukkerij meer dan 50.000 werklieden den kost gaf. De overdrevenheid van dit getal is klaarblykelijk voor dengene, die er eenige kennis van heeft. Nooit hebben de dry groote nadrukmaatschappijen, te Brussel gevestigd, gesamentlik meer dan 700 arbeiders aan 't werk gehad, hetgeen met de andere kleinere drukkerijen, die sich min of meer met den nadruk bezig houden, en ongeveer 500 werklieden hebben kunnen, een geheel uitmaakt van 1200. Er syn op syn hoogst 500 boekinnaijers en binders en 200 lettergieters. Al de papiermolens van 't land (onder dewelke nog vele syn, die voor de nadrukkers niet werken) besigen voorseker niet meer dan 4000 arbeiders. Het geheel der tot den nadrukhandel gebesigde werklieden kan dus hoogstens op 6000 belooopen.' (95)

INLEIDING

De belangrijkheid van de buitenlandse markt nam vooral sinds 1831 met het jaar toe. Bezien wij de exportcijfers, die ons worden verstrekt door Briavoinne, Robin, Hen en Delecourt, dan kunnen wij ons een tamelijk volledig beeld vormen van de uitvoer van in België gedrukte boeken gedurende het hoogtij van de overdruk. De export, welke in 1831 het equivalent van ruim driehonderdduizend francs bedroeg, is na drie jaar tijds, in 1834, reeds verdubbeld, na zeven jaar tijds, in 1838, verdriedubbeld. In de topjaren van de overdruk, 1844—1845, werd er vanuit België jaarlijks voor een bedrag van ruim anderhalf millioen geëxporteerd. (96) Een dergelijke uitvoer was alleen mogelijk door een intensieve bewerking van de markt. Het blijkt dan ook, dat Hauman vertegenwoordigers stuurde naar alle hoofdsteden van Europa; dat Wahlen agenten had zitten tot in Zweden en Noorwegen toe; dat Meline via Livorno Italië en via Leipzig Duitsland, Denemarken, Polen en Rusland bestreek. (97) De Belgische prijzen lagen over het algemeen 50—70 % lager dan de Franse, terwijl de Belgische uitgever de boekhandel credieten toestond van twaalf tot veertien maanden. (98) Alleen Londen bestelde in 1840 wekelijks voor 1200 tot 1500 francs aan Belgische boeken. (99) Wandelend langs de grote boekverkopers van Charing Cross Road, Sohosquare, Burlington Arcade, Regentstreet, Strand en Fleetstreet, zag men, zo beweert Hen, overal de Belgische overdrukken in de etalages liggen. (100) De verkoop van Belgische boeken bleef niet alleen tot Europa beperkt. Regelmatig schijnt men te Brussel bestellingen te hebben uitgevoerd voor de Verenigde Staten, Mexico, Brazilië en Cuba. (101)

Het jaar 1846 geeft na een onafgebroken opgang van ruim twintig jaar de eerste duidelijke tekenen van een kerend getij te zien. De prijzenoorlog woedde op zijn felst. De kwaliteit der grondstoffen gaat achteruit, om de prijzen nog verder te kunnen drukken. De oplagen worden groter om dezelfde reden, maar het gevolg was, dat de uitgever met monstrueuse voorraden van twijfelachtige verkoopbaarheid bleef zitten. Sneller, dan zij zich ontwikkeld had, kelderde de winstgevende overdrukindustrie. De uitgevers, die de grootste belangen op het spel hebben staan, raken in paniekstemming. Met een laatste vloedgolf van nogmaals in prijs verlaagde lectuur overstelpen zij de markt en hopen aldus hun leven te rekken, zo niet te redden. Maar het zijn slechts stuiptrekkingen. Voor de handel als zodanig was geen redding meer. De grote ondernemingen, wier algemene onkosten het hoogst en wier onderlinge concurrentie het felst waren, bezweken het eerst.

Een niet te onderschatten oorzaak van haar roemloze ondergang lag, zoals gezegd, in de concurrentie, die de grote bedrijven onderling elkaar aandeden. Wahlen, Hauman en Meline behoefden minder bevreesd te zijn voor de Franse uitgevers, dan voor elkaar. Ieder voor zich streefde de grootst mogelijke algemeenheid na, niemand wilde zich ook maar enige vrijwillige beperking

HET BOEK EN ZIJN VERSPREIDING

opleggen en zodoende betwistten zij elkaar dezelfde domeinen en dezelfde werken, hetgeen dan meestal zo eindigde, dat een Frans werk van betekenis bij de drie uitgevers tegelijk verscheen 'Leur histoire', zegt een tijdgenoot (102), 'à été celles des bandits qui s'entr'égorgeaient et se disputant les dépouilles de leurs victimes' De kritiek van Victor Delecourt is al even vernietigend 'Nu, voor 't oogenblik is de zaak zo ingericht, dat zoodra een boek van eenen beruchten schryver in Frankryk verschynt, seffens de belgische nadrukkers op hetzelfde, gelyk raven op een lyk vallen en het in alle formaten en pryzen toebereiden De eerste nadrukker had het op 3 frank het boekdeel in -18 gesteld, acht dagen daarna komt er een tweede, die hetzelfde voor 1 fr 50 geeft, dan een derde, die het voor 75 centimen aanbiedt, tot dat het, ten langen leste, tot 35 centimen afgaat, zonder nog van die dagbladuitgevers te gewagen, die hunne bundeltjes voor 12 centimen verkrygen Trouwens, zulk een toestand moet dien nyverheidstak ganschelik vernietigen, indien hy nog eenigen tyd voortduurt' (103)

Toen de zwakke plek in de Belgische overdrukhandel eenmaal algemeen be-seft werd, gingen ook Franse uitgevers tot samenwerking over, om aldus met succes te velde te kunnen trekken tegen de ineenslopende Belgische veste Drukkers uit Tours en Limoges kwamen met werken voor eredienst en onderwijs op de markt, welke door hun goedkope prijzen tot een ernstige bedreiging uitgroeiden voor het debiet van firma's als Casterman, Hanicq, Dessain en Van Lindhout & Vandezande Om de ernst van een dergelyke Franse concurrentie aan te tonen, zij gezegd, dat Mame te Tours alleen over een aantal mechanische persen beschikte, dat nauwelijks kleiner was, dan dat van heel België tesa-men (104) De *Bibliothèque Charpentier* en andere soortgelijke goedkope Parijse reeksen, in het begin der veertiger jaren gelanceerd door uitgevers als Lecou, Gosselin en Furne en voor het luttele bedrag van frs 3 enige honderden bladzijden lectuur biedend, hebben stellig vele Belgische initiatieven bakzeil doen halen Volgens Delecourt zou in 1846 een Parijse onderneming romans van 1 franc hebben aangekondigd, speciaal gedrukt en uitgegeven voor de export (105) Eindelijk was het zover gekomen, dat Franse uitgevers hun Belgische collega's op gelyk prijsniveau konden beconcurreren

De machtige, op een kapitaal van vier millioen drijvende *Societe Nationale pour la propagation des bons livres* was het eerst aan de beurt om te sneuvelen, reeds in 1842 moest zij liquideren In 1846 volgde de *Societe Typographique Belge d'Adolphe Wahlen & Cie* Was reeds de overname van de fondsen Tarlier en Dumont op buitensporige conditie een ernstig blok aan het been gebleken, zij begingen bovendien nog de onvoorzichtigheid om meer te drukken, dan hun middelen hun toestonden (106) Hoewel de omzetten formidabel waren, hebben zij jaar op jaar hun aandeelhouders teleur moeten stellen (107) Wahlen's drukkerij is na 1846 nog enige tijd voor anderen blijven doordraaien, met name voor zijn ergste rivaal, Meline Het lot, dat Wahlen was overkomen,

INLEIDING

trof datzelfde jaar ook Hauman en de onder zijn bestuur staande monstermaatschappij. Meline verrijkte zich met de brokstukken van zijn twee grootste concurrenten en heeft zijn bestaan nog weten te rekken tot 1854. De *Société Encyclographique* was in 1845 opgekocht door Nathalis Briavoinne, de uitgever van *L'Emancipation*, en onder deze zou zij nog tot 1854 blijven voortbestaan. De *Société des Beaux-Arts*, ook één van de ondernemingen, welke aan haar aandeelhouders nooit enig dividend had kunnen uitkeren (108), liquideerde in 1848. In datzelfde jaar moest Meline, die zich aan de overblijfselen van zijn beide concurrenten kennelijk had vergaapt, een staatslening aangaan, om zijn onmiddellijke verplichtingen te kunnen nakomen. Uit deze reeks faillissementen resulteerde een plotselinge opkomst van enige middelgrote zaken, die door een zuiniger bedrijfsvoering en bescheidener speculaties in mindere mate door de dalende conjunctuur waren aangegrepen. Waar de groten ten onder gingen, verdeelden de kleinen de buit: Bruylant-Christophe & Cie, Jamar, Delevigne & Callewaert, Muquardt en Grégoir, Wouters & Cie groeiden zozeer uit, dat zij gaan behoren tot de belangrijkste firma's van het midden der eeuw.

Naast economische oorzaken heeft de verdwijning van de overdruk haar oorzaken van geestelijke en maatschappelijke aard gekend. De publieke opinie kwam in opstand tegen een product, waarmee men door de grote bladen in de vorm van premieboekjes werd doodgegooid; waarvan men wist, dat sommige uitgevers zelfs niet aarzelden, om middels steekpenningen de tekst op Parijse drukkerijen te laten stelen; dat niet ten onrechte door velen werd beschouwd als een gevaar voor godsdienst en goede zeden en waarin men tenslotte een ernstige belemmering zag voor de groei van een eigen letterkunde. (109) Zo lagen de zaken en dit waren de heersende opvattingen, toen omstreeks 1850 het idee vorm vatte van een Frans-Belgische conventie tot afschaffing van het door Frankrijk verfoeide en door België nauwelijks meer begeerde *overdrukrecht*. Natuurlijk rezen er nog wel enige zwakke protesten van bij de overdruk betrokken uitgevers, die meenden, dat de afschaffing voor hun een zaak van leven of dood was, en die niet beseften, dat zij reeds met de dood in de schoenen liepen. Successievelijk had Frankrijk door individuele verdragen reeds meerdere markten voor België afgegrendeld. In 1852 was België het enig overgebleven Europese bolwerk van de overdruk. In datzelfde jaar stelde Frankrijk — bij decreet van 28 Maart — het eigendom van niet-Franse schrijvers onder de bescherming van haar wetten, hierbij uiteraard wederkerigheid uitlokkend. Tijdens de discussies, in 1852 gevoerd over een handelsverdrag tussen beide landen, stond de afschaffing van de overdruk als punt één op de agenda. Een Frans-Belgische conventie, getekend op 22 Augustus 1852, door het Belgische parlement bekrachtigd en tot wet verklaard op 12 April 1854 en in werking getreden op 12 Mei d.a.v., heeft de overdruk uitgeluid. (110)

Overziet men de boekenproductie van het tweede kwart van de negentiende eeuw, dan valt het daarbij op, hoe weinig oorspronkelijk Belgische werken er voorkwamen in de fondsen van de grote Brusselse uitgevers. Het *Comité de la Société des Gens de Lettres* stelt in haar memorandum (111) vast, dat de fondscatalogi van Meline en Hauman in het jaar 1841 op resp. 1299 en 1066 nummers geen enkel boek aanwijzen, geschreven door een Belgische auteur, terwijl Wahlen er op 800 nummers slechts vijf vermeldt. Een nota voegt hieraan toe: 'La plupart des livres originaux publiés en Belgique sont de peu d'importance. Les trois-quart sont même publiés pour compte d'auteur, c'est-à-dire qu'ils ne couvrent pas les frais d'impression.' Bravour, maar niet minder verwijt lezen wij in een uitlating van Hymans en Rousseau in *Le Diable à Bruxelles* (112): 'Les libraires! Mais, mon Dieu, rien n'est plus facile que de s'en passer. On se fait éditeur soi-même et tout est dit... On n'est pas certain de gagner, mais si l'ouvrage est passable, on est à peu près certain de ne pas perdre...' Een disculpatie van uitgevers, die te weinig aandacht geschonken zouden hebben aan werk van eigen bodem kan gezien worden in het feit, dat verschillende initiatieven, welke Belgische schrijvers de kans boden, om hun arbeid op literair of wetenschappelijke gebied te publiceren, niet het succes hebben gekend, met het oog waarop zij waren opgezet. Als Grégoir, Wouters & Cie in 1842 aan hun *Trésor Historique et Littéraire* een tijdschrift toevoegen onder de titel *Trésor National* en bestemd voor de publicatie van Belgische letterarbeid, dan zien de uitgevers zich reeds na twee jaar genoodzaakt, om bij gebrek aan copie en gebrek aan abonnees deze zo prijzenswaardige onderneming te staken. (113) Ofschoon de meeste van Jamar's sterk nationaal getinte publicaties geslaagd mogen heten, is toch een serie als *La Belgique littéraire* nooit verder gekomen, dan enige afleveringen. (114) De voorbeelden zijn niet overvloedig, maar toch menen wij met Dopp te mogen concluderen, dat de gelegenheid tot publicatie ruimer was, dan betrokkenen doorgaans van mening waren, en dat meer gepubliceerd zou zijn, wanneer er door Belgische schrijvers meer en op hoger niveau geproduceerd was. (115)

Na 1852 volgt noodzakelijkerwijs een periode van aanpassing. De ontwikkeling in het drukkers- en uitgeversbedrijf tengevolge van het wegvallen van de overdruk was niet gering. Het omvangrijke apparaat van 142 industriële ondernemingen en 611 éénmanszaken, zich bezig houdend met typografie, lettergieterij en papierbereiding en werk verschaffend aan 5375 arbeidskrachten, zoals het er had uitgezien in het crisisjaar (116), moet door de Frans-Belgische conventie gevoelig geblokkeerd geweest zijn. Een groot gedeelte van het materiaal had bovendien zijn bruikbaarheid verloren. Sommige drukkerijen hadden een voorraad clichés en staand zetsel in haar magazijnen, welke opliep tot een waarde van frs. 30.000 tot 40.000. (117) Niettemin zat er zo'n vaart achter het herstel en trachtte men de Franse markt met legale uitgaven zo hardnekkig te behouden, dat een Frans uitgever, Jules Delalain, in 1855 zijn ongerustheid

INLEIDING

uitspreekt over de hernieuwde concurrentie: 'Plusieurs imprimeurs belges fabriquent des volumes qui pourront un jour lutter avec les nôtres pour l'exécution typographique; nous devons y faire attention, alors que nos confrères bruxellois ont manifesté l'intention de venir nous faire concurrence sur le marché de Paris.' (118) Hebben wij een dergelijk angstgeluid al niet eens eerder gehoord? Het zouden Lacroix & Verboeckhoven zijn, die deze vrees weldra in werkelijkheid omzetten.

Dat het aantal oorspronkelijke werken door het wegvallen van de overdruk aanzienlijk toenam, tonen ons de overzichten van de *dépôts littéraires* (119): in 1851 verschenen er 179 oorspronkelijke werken; dit aantal was in 1860 vervierdubbeld en bedroeg 745; gaan wij met sprongen van telkens tien jaar verder, dan zijn het er in 1870: 834 en in 1880: 1134. Waarschijnlijk zijn deze ramingen te laag, maar hetgeen nog wel zo interessant is, is de verhouding van de aantallen. Geloven wij Potvin, dan heeft de smaak van het publiek ternauwernood enige invloed uitgeoefend op de verhoogde productiviteit van de Belgische schrijvers, laat staan op de door hen ingeslagen nieuwe wegen: 'Les abonnés du *Muséum littéraire* comme les lecteurs du feuilleton de *L'Observateur* ne firent guère de différence entre les contrefaçons de la veille et les romans belges du lendemain.' (120) Wellicht mogen wij het zo stellen, dat het publiek door de overdruk had leren lezen en dat, ook al nam de belangstelling voor uit Frankrijk afkomstige lectuur eer toe dan af (121), er genoeg leescapaciteit overbleef, om ook de eigen literaire producten een kans te geven.

Een uit de baan geschoten meteor was het uitgevershuis Lacroix & Verboeckhoven, dat zijn bestaan in hoofdzaak dankte aan het vruchtbare schrijverstalent van Victor Hugo. Met een stapel kopij, waarvoor menig uitgever zou zijn teruggedeinsd, kwam de gevierde Franse auteur in 1861 aankloppen bij de heren Lacroix & Verboeckhoven. Het betrof de uitgave van Hugo's jongste roman, welke *Les Misérables* zou gaan heten. De besprekingen liepen van beide zijden vlot van stapel, ondanks 's schrijvers waarlijk buitensporige eisen. Deze eisen bestonden uit een betaling ineens van frs. 300.000 en daarbij een contract van slechts beperkte duur. Lacroix schijnt niet lang gearzeld te hebben. Eén der vennoten, de bankier Oppenheim, verleende een crediet op lange termijn en Lacroix kon Hugo tegen gelijktijdige ontvangst van het manuscript de gevraagde som ter hand stellen. (122) Eind 1861 begon men zowel te Brussel als te Parijs met het zetten van de tekst en op 31 Maart 1862 kwam het eerste deel te Brussel en vijf dagen later het tweede deel te Parijs van de pers. Het succes was nog groter, dan men verwacht had en de ene oplage na de andere vloog de deur uit. In de nazomer van 1862 boden de uitgevers Hugo ten hunnent een diner aan. De hele Europese letterkundige pers was uitgenodigd, om op feestelijke wijze met hen de triomf van *Les Misérables* te vieren. Dit grandiose diner, dat in de geschiedenis staat geboekstaafd als het *Banquet des Misérables* (123), vormde het hoogtepunt in de carrière van de uitgevers

Lacroix & Verboeckhoven De overname van wat de Frans-Belgische conventie aan brokstukken had achtergelaten en het zonder omschreven beleid publiceren, wat zich toevalligerwijs voordeed, is deze firma van wereldallure, die gevestigd was te Brussel, Parijs, Leipzig en Livorno, noodlottig geworden Hugo was voor hen de bekende kip met de gouden eieren behalve herdruk op herdruk van *Les Misérables*, gaven Lacroix & Verboeckhoven ook zijn *Chansons des Rues et des Bois*, *Les Travailleurs de la Mer* en *L'Homme qui rit* uit Daartussendoor liepen vele fiasco's De oorlog van 1870, welke zowel de Franse als de Duitse markt afsloot, bracht een gevaarlijke stilstand in zaken Toen korte tijd later ook nog het contract van *Les Misérables* afliep en de laatste exemplaren van dit werk verkocht en verzonden waren, kon de firma haar poorten wel sluiten De immense restantvoorraden werden tegen kiloprijs verkocht aan een Gentse papierverwerkingsindustrie Bewoners van de hoofdstad hebben meerdere treinfladingen kunnen zien weghalen uit de magazijnen aan de Avenue de la Toison d'Or, zo verzekert ons Liebrecht (124) Wij mogen er dan wel aan toevoegen, dat dezen daarmee getuige zijn geweest van de even trieste als pompeuze uitvaart van wat eens het romantische boek was

III

Het is een vooral in Frankrijk veel voorkomend gebruik, om te spreken over het romantische boek en hieronder te verstaan het geïllustreerde boek, verschenen in de Romantiek Uit deze begripsverenging mag men wel afleiden, dat de Romantiek een tijd was, waarin boeken algemeen van illustraties werden voorzien Inderdaad, jaren lang werd het boek niet alleen rijker geïllustreerd, dan voordien gebruikelijk, maar bijna ieder boek werd geïllustreerd Geen andere tijd heeft op het product van de drukpers een zo onmiskenbaar stempel gedrukt en geen periode is, sinds Brivois haar in 1883 als eerste een speciale bibliografie wijdde, zozeer het troetelkind geworden van de boeklievende wereld.

Onder een illustratie verstaat men algemeen een met een gegeven tekst verband houdend staal grafiek. Zij kan zuiver decoratief zijn opgevat, maar ook kan zij de vormelijke interpretatie zijn van ideeën, in de tekst uitgedrukt, of gevoelens, door de tekst opgeroepen Willen wij komen tot een nadere omschrijving van het romantische boek en zijn illustratie, dan brengt dít ons niet verder Ieder naar willekeur spelen met de zichtbare werkelijkheid was voor de romantische boekillustrator taboe Nooit liet hij zich lokken op paden van excentrieke verbeelding, vage symboliek of abstraherende decoratie Zijn werk zondigt eer door teveel, dan door te weinig respect voor de realiteit Gemeten aan de hem passende maatstaven, komt de romantische boekillustrator nochtans veel lof toe voor de onbevagenheid van zijn oog, voor de ernst van zijn tekenkunst en voor het gemoedelijk locale en eigentijdse van zijn verbeelding

INLEIDING

Onderkennen wij in de romantische boekillustratie een technisch en een ideëel aspect, zoals wij in een concrete illustratie het procédé en het genre kunnen onderscheiden, dan valt het ons op, dat Engeland en Duitsland de romantische boekillustratie hebben mogelijk gemaakt, terwijl Frankrijk haar vorm en gestalte heeft gegeven. Het boek met vignetten en het album met platen zijn geboren in Frankrijk, ofschoon de houtgravure een Engelse en de lithografie een Beierse vinding was. Het moge geen verklaring zijn, maar het is toch wel tekenend, dat de Romantiek ook als geestesbeweging in Duitsland en in Engeland ontstaan is, maar dat zij pas in Frankrijk het vlamvend aureool heeft gekregen, waarmee zij momenteel in ieders verbeelding omschreven is. Engeland bezat weliswaar de zin voor het handwerk en de tastbare materie, maar door het ontbreken van een krachtige artistieke traditie en door remmingen van de natuur zijn de sluizen der fantasie er nooit royaal geopend. In Duitsland, dat ons de lithografie schonk, ging de toepassing mank aan een gebrek aan eenvoud, luchthartigheid en originele inspiratie, eigenschappen, waarmee de exponenten van dit land in leven noch kunst rijk begaafd genoemd kunnen worden. Frankrijk werd zodoende de bakermat, het moederland van de romantische boekillustratie, dat zelfs Duitsland en Engeland heeft moeten leren, hoe van hun eigen procédés op de beste wijze gebruik te maken.

Behandelen wij het eerst de technieken, die voor typisch romantisch doorgaan. De lithografie heeft chronologisch niet de primeur gehad, maar het is wel het eerste procédé van boekillustratie, waarmee wij in België in aanraking komen. De uitvinder van de lithografie was Aloys Senefelder, een onvermogen student uit München, die in de jaren negentig van de achttiende eeuw naar een goedkope methode zocht om muziekpartituren te drukken. In plaats van te graveren op het dure koper, zoals algemeen gebruikelijk was, etste hij op gepolijste steen. Door een bloot toeval ontdekte hij in 1796, hoe men van steen kon drukken zonder aanwending van bijtende middelen. Eerst toen was er sprake van lithografie, de naam, die men sinds meer dan anderhalve eeuw aan dit vlakdrukprocédé pleegt te geven.

Het procédé in zijn eenvoudigste vorm zou men aldus kunnen beschrijven: De lithograaf tekent in spiegelbeeld met lithografisch krijt, d.i. een mengsel van zwartsel, vet, zeep, was en schellak, het geheel in staafvorm gegoten, op een tevoren geprepareerde kalkachtige steen. Als de tekening voltooid is, wordt de oppervlakte van de steen gewassen met een zuur, om aldus het getekende te fixeren. Dit zuur wordt echter niet de tijd gelaten, om in de steen in te bijten. Dan maakt men de steen vochtig en, uitgaande van het principe, dat vet en water elkaar afstoten, zal het water alleen dáár door de poreuze steen geabsorbeerd worden, waar de oppervlakte onberoerd is gebleven door de tekenstift. Wanneer vervolgens met een roller de vette drukinkt wordt opgebracht, zal deze pakken op de betekende, doch geen vat hebben op de onbete-

kende gedeelten van de steen. Het voor de lithografische druk gebezigde papier wordt op de steen gelegd en beiden gaan onder de pers. Hierbij ontstaat dan een exact fac-simile van de oorspronkelijke tekening. Gebruikt men deugdelijke materialen, dan is een groot aantal drukken van éénzelfde steen mogelijk. De keuze van het papier is hierbij echter een niet te verwaarlozen factor. Al spoedig werd men de vele kwaliteiten van Chinees papier gewaar. Het drukken op dit dunne, grijze papier — in het Frans *chine* geheten, welke term in het Nederlands ongewijzigd wordt overgenomen —, dat omwille van de stevigheid in de pers op karton wordt vastgehecht, is een innovatie, die dateert van 1822. In dat jaar werd voor het eerst op grote schaal chine gebruikt voor de pompeuze reproductie in lithografie van de *Galerie de la Duchesse de Berry*. Sinds de dertiger jaren was het regel, dat chine gebezigd werd bij de uitgave van enigszins kostbare plaatwerken. Het doel, dat o.m. hiermee werd nagestreefd, het afzwakken van al te schelle zwart-wit-contrasten en het geven van meer relief aan de tekening, werd ook bereikt door het vooraf drukken van een ondergrond, die varieerde van grijs tot oker. Spaarde men de lichteffecten in deze ondergrond uit, dan kon de lithografie soms de indruk maken van een potloodtekening op gekleurd papier en opgehoogd met wit krijt. In België zien wij het eerst chine gebruiken in Goubaud's *Collection Choisie* en lithografieën met een okerkleurige ondergrond — *camaieux*, zoals de Franse benaming luidt — in de *Voyage Pittoresque* van Jobard. De *camaieux* hadden weinig succes en na dit aarzelend begin zou het twintig jaar duren vóór zij een algemene populariteit wisten te verwerven.

In 1799 verkreeg Senefelder van het vorstendom Beieren een privilege voor de exploitatie van zijn procédé voor de tijd van vijftien jaar. Een drukker van Franse origine, Antoine André, bood Senefelder 2000 goudguldens, om in het plaatsje Offenbach aan de Main enige lithografische persen voor muziekdruk te mogen installeren. In 1800 reist Antoine André ter voorbereiding van de lithografie naar Londen en twee jaar later sticht zijn broer, Frédéric André, de eerste lithografische drukkerij te Parijs. Eveneens Duitsers, te weten Plattner en zijn assistent Niedermayer, zijn het, die in 1809 een Nederlands octrooi verwerven. (125) Hoewel in Engeland vooraanstaande artisten als Blake, Stothard en Füssli zich tot experimenten met het nieuwe procédé lieten verleiden, zou het toch nog duren tot 1819, het jaar, waarin Senefelder's leerboek bij Ackermann het licht zag in een Engelse editie, eer de lithografie er bekendheid en populariteit verwierf. Ook in Frankrijk moest de lithografie een periode van incubatie doormaken, tijdens welke André's persen door verschillende handen gingen, vooraleer dit procédé er een commerciële toepassing vond. Een datum van betekenis was het jaar 1815, toen graaf de Lasteyrie, die tot tweemaal toe de kunst was gaan afkijken op het atelier van de Senefelders te München en die hen alle fabrieksgeheimen, alsmede persen en arbeiders had afgekocht, te Parijs een eigen bedrijf oprichtte. (126)

INLEIDING

De houtgravure was een nieuw procédé, dat voor het eerst met succes werd toegepast door Thomas Bewick, een graveur te Newcastle upon Tyne in het Engelse graafschap Northumberland. Op strict technische grondslag was het Bewick in de jaren zeventig van de achttiende eeuw gelukt, om een complete artistieke omwenteling in de houtsnede te brengen. (127) De houtsnede was in Bewick's tijd volledig in verval geraakt. De quintessence der vernieuwing lag in een nieuwe conceptie van de zwart-wit-illustratie, voordien — dus bij de houtsnede — gedragen door de zwarte lijn, voortaan — dus bij de houtgravure — gedragen door de witte lijn. Deze laatste methode is creatiever, omdat zij een grotere gradatie van tonen toelaat. Gedurende de bloeitijd van de houtsnede in de zestiende eeuw wist de houtsnijder met subtiële materialen aan de plaat effecten te ontlokken, gelijkend op die van de houtgravure. Maar de houtgraveur bedient zich niet van het zachte, in de lengterichting afgesneden hout van de houtsnijder, maar van een integendeel zeer hard soort hout, meestal palmhout, dat tegen de nerf in is afgesneden en daarna glad gepolijst. Evenals bij de houtsnede wordt alle wit in de tekening met mes, guts of bijtel weggestoken. Op dit punt gekomen onderscheidt de houtgraveur zich van de houtsnijder, doordat hij niet meer verder steekt, totdat slechts een reliëf van lijnen overblijft, maar het resterende hoge gedeelte van het blok gaat bewerken met wat eigenlijk het gereedschap van de kopergraveur is, het burijn. Teneinde zich het verschil van beide methodes beter te kunnen voorstellen, vergelijkte men de houtgravure met het tekenen met wit krijt op een zwart bord, terwijl men zich het werk van de houtsnijder zó moet voorstellen, dat iemand een wit bord, dat geheel overdekt is met een zwarte substantie, bewerkt met een spons, om uiteindelijk de zwarte lijnen van het tekenvoorbeeld op de witte grond over te houden. In Engeland bezigt men de termen *white-line method* voor houtgravure en *black-line method* voor houtsnede, terwijl de Fransman spreekt over *gravure sur bois de bout* en *gravure sur bois de fil*, in welke laatste benaming de term gravure strict genomen minder op zijn plaats is. De houtgravure is evenals de houtsnede, maar in tegenstelling tot de kopergravure, een hoogdrukprocédé, geschikt, om gelijk met de lettertekst te worden afgedrukt. Een ander voordeel van de houtgravure is de mogelijkheid van een veel groter aantal drukken van hetzelfde houten cliché tegenover het snelle slijten van de koperplaat. In verband met de in deze tijd steeds groter wordende oplagen was dit een factor van niet te onderschatten betekenis.

Met een achterstand van bijna veertig jaar werd de houtgravure in Frankrijk ingevoerd door Charles Thompson, die op uitnodiging van Pierre Didot père in 1817 het kanaal overstak, om te Parijs de eerste generatie Franse houtgraveurs op te leiden, w.o. Brevière, Best en Porret. Aanvankelijk werd de houtgravure niet anders aangewend, dan voor kleine bladversieringen; pas later ook voor werkelijke illustraties, zowel in boeken als in tijdschriften. Naarmate de *gravure à la manière anglaise* in Frankrijk aardde en er meer en meer

beoefenaars vond, liet men geleidelijk aan de Engelse fac-simile methode in de steek, om tot een vrijere interpretatie van het getekende voorbeeld te geraken. Dit werd in de hand gewerkt door het feit, dat de ontwerper zijn tekening in Frankrijk zelden, maar in Engeland meestal eigenhandig op het te graven blok aanbracht. Spoedig nam men onder de tekenaars een tendens waar, om hun aanvankelijk gecompliceerde voorbeelden ten respecte van de graveur, op wie steeds alle kritiek van de opdrachtgever terecht kwam, te vereenvoudigen in die zin, dat arceringen en schaduwpartijen zoveel mogelijk vermeden werden. Vooral toen het boek uitgroeide tot het *musée d'images*, waarover Beraldi spreekt, werd het vanuit het oogpunt van tijdsbesparing en kostprijsbesnoeiing van belang, om de tekening te simplificeren tot een vlugge penkrabbel. Er doet zich dan deze eigenaardigheid voor, dat de houtgravure met haar rijke mogelijkheden verschaalt en ogenschijnlijk terugkeert tot de conceptie van de houtsnode. Hetgeen overblijft is een lijntekening, die qua fijnheid en soepelheid als het ware middelevenredig is tussen houtsnode en ets. Tegelijk is dit het moment, waarop de breuk tussen de Franse en Engelse opvatting compleet is en men zou kunnen spreken van een *gravure à la manière française*. Dat Engeland consequenter was, moge wel blijken uit het feit, dat men er voor een bepaald soort illustraties, waarvoor de Franse uitgevers de houtgravure gebruikten, overschakelde op de ets, om dan ook in dit medium een zeer eigen cachet te bereiken.

Evenals de lithografie en de houtgravure is de staalgravure een typisch negentiende eeuws procédé. Het eerst werd hiermee geëxperimenteerd door de marquis de Paroy in het jaar 1806. De reden van het zoeken naar een nieuw materiaal lag, zoals bij de lithografie, in de hoge kosten van het koper. Het staal werd eerst goed handelbaar in 1816 en wel dank zij een Amerikaanse vinding, die de hardheid aan het staal ontnam, om het echter na gravering opnieuw te verharden. De staalgravure heeft al gauw de neiging vertoond, om af te zakken tot een louter commercieel procédé, én door een overmatig gebruik van machinale graveermethodes, én door de middelmatigheid van het merendeel der artisten, die zich eraan gewijd hebben. Het was in 1823, dat de staalgravure, voordien slechts gebezigd voor het drukken van bankbiljetten, voor het eerst in de boekillustratie werd toegepast. De mogelijkheid van een haarscherpe tekening, van een fluwelige huid- en stofweergave en van brillante licht-effecten maakte de staalgravure in korte jaren tijds, vooral in Engeland, tot een uiterst populair medium. Zelfs Turner en Constable hebben het niet beneden hun waardigheid gevonden, om enige van hun werken in staalgravure te laten reproducieren. Turner's *River Scenery* uit 1823 en de vignetten, die deze schilder maakte voor de werken van Rogers, Campbell en Scott, mogen een rechtvaardiging inhouden voor diegenen, die het medium slechts kennen uit de talloze *keepsake's*, *books of beauty*, *amulets*, *literary souvenirs*, *forget-me-not's* en welke namen men al niet meer heeft weten te verzinnen voor dit even

INLEIDING

onbeduidende als genoegelijke genre. Namen, die een inhoud dekken van gelikte — *highly finished* was de algemeen gebruikelijke term — staalgravures naar doorgaans hoogst sentimentele onderwerpen. Deze perfecte toonbeelden van een verzoetelichte Romantiek, tolerabel gemaakt voor een vroeg-Victoriaans publiek, genoten weldra ook in Frankrijk een algemene belangstelling, doch steeds als een typisch anglicisme. Franse uitgevers namen de staalgravures uit Engelse uitgaven over of lieten ze op Engelse ateliers — desnoods op Franse ateliers door Engelse artisten — uitvoeren. Dat de staalgravure in Frankrijk in de ware zin des woords geaard heeft, kan men dus niet zeggen, niettegenstaande de grote oogst van *keepsakes* en *annuaires illustrées*, welke men ook in Frankrijk kan aantreffen. Nog minder, dan in Frankrijk, heeft de staalgravure in België willen aarden. Slechts zeer incidenteel treft men er werken aan, hiermee geïllustreerd, en deze zijn dan nog altijd voorzien van het adres van een Engels of Frans atelier.

Een ander Engels procédé, dat men voor een goed deel romantisch zou kunnen noemen, is de aquatint. In Engeland was aquatint het reproductieprocédé bij uitstek tussen 1790—1830. Alle belangrijke plaatwerken, gewijd aan landschap, architectuur, kunst, sport, jacht en mode zijn erin uitgevoerd en zij dragen beroemde uitgeversmerken, w.o. die van Ackermann, Boydell en Orme. Aquatint, dat wel eens wordt gerangschikt onder de graveermethodes — de Engelse benaming *aquatint engraving* werkt deze misvatting in de hand —, is in werkelijkheid een toonetsprocédé, dikwijls gecombineerd met het beter bekende lijnetsprocédé. Aquatint leent zich uitstekend voor de imitatie van een tekening in sepia of Oost-Indische inkt en wanneer de afdrukken met de hand gekleurd zijn, kan men ze nauwelijks onderscheiden van originele aquarellen. De Engelse aquatintplaten vormen een unieke en zeer karakteristieke bijdrage tot de geschiedenis der boekillustratie. (128) Als tegenhangers van de kostbare reisboeken met platen in kopergravure, waarop Frankrijk kon bogen op het einde van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw, had Engeland zijn plaatwerken in aquatint, terwijl beide landen hiermee niet meer dan een kleine kring van aristocratische amateurs bestreken. België heeft de aquatint niet gekend en had ook geen traditie van plaatwerken, zoals Frankrijk en Engeland. De lithograaf vond er niets, waaraan hij kon aanknopen, zodat hij wel naar het buitenland moest kijken voor voorbeelden. Voorzover hij niet terecht kwam bij het werk van collega's, waren het de nog steeds hoog in aanzien staande kopergravure en aquatint, die hem op zijn eerste schreden in het landschap begeleidden. Aldus is de aquatint indirect voor België van betekenis geweest; méér dan de kopergravure, omdat zij zich verder dan deze over de drempel van de negentiende eeuw heeft gewaagd en omdat zij in zoveel hogere mate uitdrukking geeft aan wat er leefde vlak vóór en ten tijde van de Romantiek.

Een procédé, dat ten tonele verschijnt, wanneer de Romantiek op het punt

PLAAT I



A



B

A J. B. Madou, *Circassien enlevant sa future*. 1821.
Recueil de Vues et Costumes pour le Voyage en Circassie.

B J. B. Madou, *Vue d'une porte à Binche*. 1824.
Voyage Pittoresque dans le Royaume des Pays-Bas.

PLAAT II



A



B

A Baron de Howen, *Vue d'une porte de Viset*. 1824.
Voyage Pittoresque dans le Royaume des Pays-Bas.

B Basterot de la Barrière naar L. Haghe, *Chapelle de Calevoort*. 1824.
Collection Historique des Principales Vues des Pays-Bas.

staat, om te worden uitgeluid, is de chromolithografie. Hoewel logisch ontwikkeld uit de lithografie, bezit de chromolithografie toch zoveel eigen trekken, dat wij een zelfstandige behandeling van dit procédé voor gerechtvaardigd houden. Reeds Aloys Senefelder had gedroomd van kleurendruk, maar zijn proefnemingen hadden hem niet verder gebracht dan het drukken met zwart, vermiljoen en marineblauw. In 1837 kwam Godefroy Engelmann uit Mulhouse met een nieuwe vinding op de markt, welke hij de naam *chromolithographie* gaf en waarop hem een patent werd verleend. Naar Engelmann's eigen zeggen, luidde dit drukprocédé van meerdere lithografische stenen met gebruikmaking van verschillende inktsoorten een nieuwe fase in voor de lithografie, die met de druk in zwart en wit weliswaar een grote perfectie, maar tevens ook een natuurlijk eindpunt had bereikt. De driekleurentheorie was het leidend beginsel, maar dit werd al spoedig in de steek gelaten. De in België meest gangbare vorm van chromolithografie was een soort vlierkleurenprocédé: de tekening in grijs komt te staan op een ondergrond, die van lucht tot aarde verloopt van blauw via groen naar een geelachtig bruin; de lichteffecten blijven uitgespaard in wit, terwijl speciale kleuraccenten, wanneer zij niet met de hand worden aangebracht, nog een aparte steen krijgen. Op deze basis bereikte men in België een perfectie, waaraan men in andere landen door een zucht tot experimenteren en ondanks een voortdurende uitbreiding van het aantal stenen eigenlijk nooit is toegekomen. Men hield hier wijselijk de maat, toen een facsimilemanie landen als Engeland, Frankrijk en Duitsland dreef tot het drukken met zware oliehoudende inkten teneinde aldus penseel en olieverf na te bootsen. Met hoeveel verstand ook toegepast, uiteindelijk werkte de chromolithografie zich in een impasse; er was geen verder meer, maar weldra zouden er twee uitwegen zijn. Eén uitweg leidde naar het affiche, waarvoor men in landen als Frankrijk en Engeland een geheel eigen kleurenschema vond, analoog aan dat van de Japanse houtsnede; de andere uitweg leidde via kleurenfiltering naar reproductie langs zuiver fotografische weg. Blijft de chromolithografie in het eerste geval een grafisch- en dus een kunstproduct, in het tweede geval glijdt zij geruisloos weg over de helling van de fotomechanische drukmethoden en is daarmee voor het kunstambacht verloren.

De vraag, die rijst na een kennismaking met de als romantisch bestempelde procédés, is de vraag, hoe deze procédés in boekverband zijn aangewend. Bij de beantwoording kunnen wij ons beperken tot lithografie, chromolithografie en houtgravure; met andere procédés zullen wij in België niet te maken krijgen.

De lithografie werd gedurende haar beginperiode voornamelijk gebezigd in de uitbeelding van het landschap. Als de voornaamste en meest karakteristieke categorie van werken, die in deze tijd opgang maken, beschouwen wij de albums met landschapslithografieën. Naar hun uiterlijke verschijning zijn dit suites van twee of meer platen op een formaat, dat kan variëren van in 8° tot

gr. fol. De tekst is slechts bedoeld als een commentaar bij de platen. Opvallend is de stereotypie in de titelaanduidingen, steevast een combinatie van de substantiva *Album, Choix, Recueil, Description of Collection de Vues et de Monuments, Voyage of Promenade* en de adjectiva *historique* en *pittoresque*. De meestal lange titels lenen zich voortreffelijk, om in fraaie letters te worden gecalligrafeerd en nemen, van een lithografische steen afgedrukt, een hele pagina in beslag. Het album met landschapslithografieën werd, zoals in die tijd te doen gebruikelijk was, gepubliceerd in afleveringen. Het interval tussen twee op elkaar volgende afleveringen was niet aan regels gebonden. De duur varieerde van uitgave tot uitgave, maar meer nog van uitgever tot uitgever. De meeste werken waren eerst compleet één en soms meerdere jaren, nadat met de publicatie een aanvang was gemaakt, terwijl het niet voltooiën van een voorgenomen aantal afleveringen allerminst tot de zeldzaamheden behoorde.

Wellicht zal men zich afvragen, wat te verstaan onder een *lithographie de paysage* (129) of landschapslithografie. Onder landschapslithografieën verstaan wij al die lithografieën, die gewijd zijn aan de uitbeelding van het landschap in de meest ruime zin, zo goed de vrije natuur, als stadsgezichten, kerken, kastelen, ruïnes, buitenhuizen en fabrieken. Het woord fabriek bezigen wij hier bewust met de gevoelswaarde, die de romantische mens eraan placht te geven. Met *usine* of *fabriek* duidde men in deze tijd watermolens, gemalen, houtzagerijen, glasblazerijen en zeepziederijen aan; of, sprekend in het algemeen, alle door waterkracht aangedreven fabrieksinstallaties. Fabrieken in deze zin hebben het oog van de romantische mens nooit gechoqueerd. Hij zag de fabriek niet alleen als een symbool van menselijke arbeid en maatschappelijke vooruitgang, maar ook als een verfraaiing van het landschap en als zodanig beeldt hij haar uit. Een landschapslithografie, aan welk facet van het landschap ook gewijd, was eerst volledig, wanneer tot leven gewekt door een *stoffering* (130) met levende wezens. Terdege dient men in het oog te houden, dat deze lithografieën van het landschap niets uitstaande hebben met landschappen, zoals wij ze kennen van de Franse school van Barbizon of van de Belgische school van Tervueren. Het *plein-airisme* was haar ten enen male vreemd, ook al maakten de lithografen hun schetsen naar de natuur. De landschapslithografie is een genre, dat zich gedurende enige tientallen jaren ontwikkeld heeft naast, of zeggen wij liever in de marge van de landschapsschilderkunst. Dezen sloten elkaar niet uit: van De Jonghe tot Fourmois hebben schilders-lithografen hiervan het levende bewijs gegeven en werden beide genres vaak door één en dezelfde persoon bedreven. Willen wij komen tot een nadere begripsbepaling, dan wijzen wij op een tweetal praedicaten, welke van de landschapslithografie onafscheidelijk zijn, te weten *pittoresk* en *romantisch*.

Reeds Stendhal was het bekend, dat evenals de goede diligences en de stoomboten ook het begrip *pittoresk* uit Engeland afkomstig was. (131) Het woord *picturesque* treft men volgens de *Oxford Dictionary* het eerst aan bij Steele en

wel in het jaar 1703. Het begrip *picturesque*, in meer pregnante zin vooral van toepassing op de architectuur van het landschap, kreeg zijn aan de Romantiek gekoppelde gevoelsinhoud in de geschriften van de Britse dominé Thomas Gilpin, *Master of the Picturesque*. (132) *Pittoresk* staat volgens Gilpin diametraal tegenover *grandeur*. Ontleent *grandeur* haar betekenis aan een symmetrie van lijnen en een eenheid van kleur, het pittoreske ontstaat door samenvoeging van een variëteit van delen, die niet gaaf, maar ruw en ongelijk moeten zijn. Als elementen, waaruit een pittoresk landschap dient te zijn opgebouwd, noemt hij de — niettemin — elegante resten van een in verval geraakt gebouw, grotten, watervallen, vreemdsoortig geboomte en tuinbeelden, het geheel in een ongedwongen groepering. In het algemeen al datgene, wat men kan beschouwen als een toevoeging aan het landschap in zijn natuurlijke staat, zij het met dien verstande, dat een schijn van toeval en willekeur gehandhaafd dient te blijven. Als toetssteen suggereert Gilpin ons het volgende criterium: 'Picturesque beauty is that kind of beauty which appeals to the eye of a painter as suitable for representation in a picture'. (133)

Pittoresk is een woord, dat in de loop van twee eeuwen een uitgesproken algemene betekenis heeft gekregen, zodat het moderne taalgebruik er niet zelden een nietszeggende gemeenplaats van heeft gemaakt. Ook het woord *romantisch* heeft dit lot moeten ondergaan. Toch kan men zeggen, dat, wanneer *romantisch* gebezigd wordt in de stricte zin van *aan de Romantiek verbonden*, de temporele bepaaldheid van dit woord groter is dan dit van *pittoresk* ooit het geval geweest is. Wordt *romantisch* één van de praedicaten van de landschapslithografie, dan zou dit moeten impliceren, dat Romantiek en landschapslithografie elkaar dekken als contemporaine verschijnselen. Globaal was dit zeker het geval. Als wij met Adhémar (134) 1817 aanhouden als het vertrekpunt van de landschapslithografie, de jaren 1820—1840 als haar opkomst en bloei en alles, wat daarna komt, als een geleidelijk verlopen in de richting van de chromolithografie, dan komt dit zeer wel overeen met de gangbare chronologie van de Romantiek.

Men zou de landschapslithografie kunnen bestempelen als een product van de Romantiek, maar hiermee is nog niet gezegd, dat iedere landschapslithografie, vervaardigd in de tijd, die men als de Romantiek pleegt aan te duiden, ook uitgesproken romantisch en pittoresk aandoet. Enige jaren zouden erover heen gaan, eer de Romantiek ook op de kunstbedrijvigheid van de lithograaf een richtingbepalende invloed had. Aan de vroegste albums met landschapslithografieën zijn, hun titels ten spijt, de begrippen *pittoresk* en *romantisch* even vreemd als aan de albums met kopergravures, die hen voorafgingen. Indachtig het adagium van Chateaubriand: 'Un voyageur est un espèce d'historien: son devoir est de raconter fidèlement ce qu'il a vu ou ce qu'il a entendu dire; il ne doit rien inventer, mais aussi ne doit rien omettre; et quelles que soient ses opinions particulières, elles ne doivent jamais l'aveugler au point

INLEIDING

de taire ou de dénaturer la vérité . . .' (135), permitteerde de vroege, rondtrekkende lithograaf zich maar weinig vrijheden met het landschap. Men voelt de aansluiting aan de achttiende eeuw met haar nuchtere topografische prenten; het is zelfs niet eens mogelijk, om de vroegste landschapslithografieën hiervan los te denken. De doordrenking van de landschapslithografie met het wezen van de Romantiek was een bijna geruisloos en moeilijk controleerbaar proces. Aan de hand van enige werken, waarin wij een zich duidelijk wijzigende beschouwing van de natuur waarnemen, komen wij voor België tot een benaderende datering tussen de jaren 1823—1827. Een doorslaande rol speelde hierbij de persoonlijke instelling van de uitgever, zijn openheid voor de tijd en hetgeen deze met zich meebracht. Zo is het wel duidelijk, dat Jobard, België's grootste drukker der jaren twintig, indien niet onverschillig, dan toch negatief gestaan heeft tegenover wat er in zijn omgeving omging. Goubaud met zijn Italiaanse afkomst heeft de Romantiek beleefd als een opengaan van grenzen, waarachter een bonte, exotische en soms pittoreske wereld verscholen lag, gemaakt om de kopers van prenten en reisboeken in grootse stijl en met veel brio te vertonen. Dewasme en Van den Burggraaff geven blijk, hun tijd beter te hebben gevoeld; zij hebben hun publiek niet geëxploiteerd, zoals de koopman Jobard deed; evenmin hebben zij het, zoals Goubaud, zwierig bij de neus genomen; zelf Belgen en daardoor wellicht beter van Belgische behoeftes op de hoogte, hebben zij de kopers van hun werken op een positieve en verantwoordelijke wijze leiding gegeven. Het verjongde natuurgevoel der Romantiek maakten zij dienstbaar aan de exploratie van het eigen land. Zij dwongen de Romantiek in nationale en vaak regionale banen. Het is met name Antoine Dewasme geweest, die jarenlang de koers bepaalde, welke de lithografie in België te nemen had.

De meest authentieke bron van inspiratie voor de tekenaar-lithograaf was ongetwijfeld zijn eigen omgeving; de stad of het dorp, waarin hij was geboren en getogen; de poorten en ommuringen, die hem een gevoel van zekerheid en beschutting gaven en waarop hij als kind zijn eerste klimkunsten had uitgethaald; de natuur achter deze muren met haar beken en riviertjes, glooiende weiden en beboste heuvelruggen; de links en rechts verspreid liggende, vervallen kastelen en moderne buitenverblijven, omgeven door verwilderde parken of keurig aangelegde bosschaadjes; machtige abdijen in puin en rustieke plattelandskapellen. Dit alles trekt ons oog voorbij, wanneer wij bladeren in het werk van de vroege landschapslithograaf. Naar de toenmaals heersende smaak kwam al het opgesomde eerst tot leven door de aanwezigheid van de mens: de archeoloog, die druk orerend een eerbiedig luisterend gehoor wijst op de historische betekenis van de plaats; de veerman, die in zijn wankel bootje koeien en reizigers overzet; het boerinnetje, dat met een geit aan een touw poseert voor een tekenaar; de trekker met stok en knapzak, die kinderen naar de weg vraagt; de gelovigen, die ter kerke gaan. Het is in de stoffering van het

landschap, dat wij het spectrum zien verkleuren; in de details baant een romantische zienswijze haar weg. (136) Hoe veelbetekenend zijn de alomtegenwoordige tekenaars, gezeten voor ezel of schetsboek en de ontvankelijke jongelieden, die men overdag de ongekunstelde natuur ziet opzoeken en die men 's nachts ziet knielen voor een grafkruis, zich overgevend aan romantische smart.

De Romantiek was rijk aan amateurtekenaars. Een solied onderricht in de tekenkunst konden echter ook dezen niet ontberen. Het zal niemand verwonderen, dat de lithografie werd aangegrepen als het ideale middel ter vermenigvuldiging van tekenvoorbeelden en het album met tekenvoorbeelden beschouwd werd als de huisleraar bij uitstek. Een zo goedkope vervanger binnen handbereik deed op zijn beurt het aantal amateurtekenaars weer toenemen, zodat wij van een wisselwerking kunnen spreken. Vele van deze voorbeeldplaten werden door tekenaars op eigen risico en kosten uitgegeven. Het waren ééndagsvliegen en zij moeten verdwenen zijn op even snelle en onnaspeurbare wijze, waarop hedentendage het kinderkleurboek verdwijnt. Een stricte grens tussen het album met landschapslithografieën en figuren, uitgegeven met geen andere pretentie, dan om prentenboek te zijn, en het album met analoge inhoud, uitgegeven tot lering van de amateurtekenaar, is nauwelijks te trekken. Vooral in de begintijd van de lithografie heeft de eerste soort albums steeds een secundaire didactische betekenis, terwijl men de tweede soort zelden zijn geslaagdheid als prentenboek kan ontzeggen.

Het kunnen tekenen was in deze tijd een vanzelfsprekende ambitie van iedere ontwikkelde burger. Niemand, die niet enige handvaardigheid met het tekenpotlood bezat, of hij werd op dit stuk lastig gevallen. Het heette een goed gebruik, dat een familie, welke aanspraak wenste te maken op standing en cultuur, een album bezat, dat in normale doen rustig pronkte op de salontafel, maar dat bij voorkomende gelegenheden uit zijn foudraal werd gehaald, opdat vrienden en kennissen er een tekening of een gedicht in zouden zetten. Men ziet, de opzet week niet heel ver af van die van het poëziealbum van kleine meisjes, zoals dit tegenwoordig nog in ere wordt gehouden. De oorspronkelijkheid van de bijdrage was honderd jaar geleden echter een veel stricter vereiste. Hieraan kon men zijn gasten beoordelen en zowel dicht- als tekenkunst stonden in de Romantiek hoog in aanzien. Kunstenaars beklaagden zich zelfs over de tot een ziekte geworden zucht naar tekeningen van het publiek en in het bijzonder over *cet espèce de coureur de dessins (sauve qui peut!)*, die de tekenaar de schetsen onder het potlood weggriste en voor wie de kleinste krabbel op een atelier niet veilig was. (137) De gegoede burger was, wat men in deze tijd noemde, *friend de dessins*.

Men begrijpt, hoe welkom in de gegeven situatie de lithografie was. Deze nieuwe en daarenboven zeer democratische kunst kon een verzorgd album, gevuld met tekeningen, ook brengen onder het bereik van die families, die minder artisten in hun huis ontvingen. Bovendien behoeft men nu ook niet meer

INLEIDING

de tijd af te wachten, dat een album gevuld begon te raken en dus gereed, om met trots aan vrienden en kennissen getoond te worden. De verkoop in afleveringen was voor dit soort albums ongebruikelijk en meestal verschenen zij compleet in de handel. Wat de platen aan werkelijke kunstwaarde ontbrak, werd goedge maakt door een zorgvuldige druk op kostbaar papier en een luxueus, door een etui beschermd bandje van boxcalf, moiré of fluweel. Wilde men iemand een elegant cadeau geven en zich daarin geheel op de hoogte van zijn tijd betonen, dan toog men, bij voorkeur tussen Kerstmis en Nieuwjaar, naar Antoine Dewasme, die zijn cliëntèle per advertentie in de belangrijkste bladen uitnodigde, om bij hem uit de laatste albums hun keuze te komen maken. Voor dit genre was in Frankrijk behalve de lithografie ook de staalgravure in gebruik, in Engeland bij uitsluiting de staalgravure en in België niet anders dan de lithografie. De eerste helft van de jaren dertig was de gloriëtijd van het *album de dessins*. Zoals dit met het album met landschapslithografieën het geval was geweest, zat ook hierbij soms een vluchtige didactische bedoeling. Tekende men de talrijke krabbels of anecdotische scènes niet na, dan kon men ze nog altijd kleuren, want de koper had de keuze tussen een gekleurde en een ongekleurde editie en niet zelden gaf men, om de eigen fantasie een kans te gunnen, aan de laatste de voorkeur. Met het *album de dessins* heeft de lithografie omstreeks het midden van de jaren dertig haar tweede belangrijke levensader aangeboord. Op verschillende momenten en in uiteenlopende versies zullen landschapslithografie en anecdote blijven voorkomen. Creatief is er echter na die datum niets meer gepresteerd, dat een vergelijking met het voorgaande kan doorstaan. In reproductief opzicht moge de lithografie ook nadien nog respect afdwingende vorderingen hebben gemaakt, in scheppende zin heeft zij na drie lustra in België het beste van haar krachten reeds gegeven.

Voor de boekillustratie der jaren veertig hebben wij veeleer met de houtgravure te maken. Was de lithografie in zwang voor de illustratie van het *kijkboek*, de houtgravure leende zich het beste voor die van het *leesboek*. De houtgravure was bij uitstek het illustratieprocédé van de nieuwere tijd, relatief goedkoop en met een grote verspreiding. In dit tijdperk van groeiende mogelijkheden, waarin de typografische industrie een fantastische vlucht neemt en zelfs de kleine lieden een boek binnen het bereik van hun beurs brengt, nemen wij het betekenisvolle feit waar, dat ook het grote publiek leesgraag wordt. De roman groeit uit tot het regerende genre en de illustrator dient de eenvoudige of al te oppervlakkige lezer in zijn verbeelding tegemoet te komen. Ook België ondergaat deze ontwikkeling maar leert het lezen helaas meer van Sue en Dumas, dan van schrijvers van eigen bodem. Het Vlaamse volk, dat de Franse taal niet verstaat, ontsnapt aan deze leermeesters. Zij immers hadden Conscience, die hun — zo zegt een bekend adagium — het lezen geleerd heeft.

Niet alleen functioneel, maar ook formeel moeten wij een illustratie in hout-

gravure met andere ogen bezien, dan een illustratie in lithografie, kopergravure of ets. Van genoemde grafische procédés is de houtgravure de meest typografische en zij kan dan ook alleen beoordeeld worden in verbinding met de tekst. Hiermee versmolten, appelleert zij het meest aan ons schoonheidsgevoel. Toegevoegd buiten de tekst, eist zij teveel van onze aandacht op en ontlokt als vanzelfsprekend vorm- en stijlkritiek. Het romantische boek met illustraties in houtgravure is pas dan werkelijk geslaagd, wanneer het resulteert uit een intieme samenwerking tussen typograaf, auteur en illustrator. Persoonlijke bekendheid tussen beide laatsten is niet noodzakelijk en kan soms door afstanden in tijd en ruimte bij voorbaat zijn uitgesloten, maar wel is het een absoluut vereiste, dat de illustrator zich inleeft in de geest van de door hem te illustreren tekst. Wanneer, zoals dit meestal in zijn werk gaat, de tekenaar een onvereenkomen aantal kleine ontwerpen heeft gemaakt, die als notities in de marge de tekst op de voet volgen, en wanneer de graveur deze schetsontwerpen op de geëigende wijze aan het hout heeft toevertrouwd, dan is de beurt aan de typograaf, om tussen tekst en illustratie een bevredigende samensmelting tot stand te brengen. De illustratie moet zijn als een dynamisch opgevat balletdécor, dat aan de beweging, i.c. de tekst, houvast en achtergrond geeft. Het spreekt natuurlijk vanzelf, dat het ideaal geïllustreerde boek een zeldzaamheid is. De grote bibliofiel Beraldi stelde zich de vraag: 'Combien se produit-il de livres illustrés vraiment réussis et dignes de la bibliothèque des bibliophiles?' en zelf suggereert hij reeds het antwoord: 'Si un siècle en laisse cinquante, c'est bien beau!' (138)

Populariteit is voor de houtgravure een nog dringender eis, dan voor de lithografie; vervlakking en verzakelijking van het procédé zijn hier dus ook reëlere gevaren. Toch mogen wij de boekenproductie van deze tijd ook weer niet eenzijdiger esthetisch bezien, dan makers en gebruikers het gedaan hebben. De uitgever van die dagen leefde bepaald niet in de voortdurende veronderstelling, dat hij zijn publiek kleine meesterwerken bood. Zijn boeken waren bestemd voor een ruime verspreiding, zij verschenen in afleveringen tegen een goedkope prijs en zij werden opgelegd, naar gelang er bestellingen binnenkwamen. Wat de tekenaars betreft, die in hun werkwijze gebonden waren aan de technische mogelijkheden van de graveur en die constant werden opgejaagd, om met meer spoed en in grotere kwantiteit het aangenomen werk af te leveren, zelfs de sterksten onder hen ontkwamen niet aan sleur en herhaling. Dit is dan ook één van de redenen, waarom het merendeel der houtgravures een schablone-achtige indruk maakt: dezelfde silhouetten, houdingen, gebaren en typen van mannelijke en vrouwelijke gezichten; dezelfde rudimentaire tekeningen, kenbaar aan een minimum van schaduwen en overgangen; dezelfde costuums en historische uitdossingen. Persoonlijke inventiviteit is na een aantal jaren hopeloos zoek. Naast het feit, dat alle tekeningen door een dozijn steeds dezelfde handen gaan, handen van graveurs, die daar-

enboven een duidelijk groepsstempel dragen, kunnen wij dit alom waarneembare manco eveneens wijten aan het feit, dat een te groot beroep moest worden gedaan op een te klein aantal tekenaars.

Tekenaars en graveurs vormen in de loop der jaren een omvangrijk arsenaal van onveranderlijke poppen en aankledingen; soms wekken uitgevers en typografen de indruk, hieruit te putten als uit een winkel van travestieën. Soms ook zijn deze laatsten in staat, om onbeduidende krabbels te redden, door ze zó tussen de tekst te plaatsen, dat zij de strakheid van de bladspiegel breken, zonder teveel aandacht op zichzelf te vestigen. Deze silhouetten van mensen en dieren, flarden van landschap en stilleven en scènes van tederheid en bruto geweld zijn even summier als de passages, waarbij zij behoren; passages, die soms niet groter zijn dan één regel, soms zelfs niet groter dan één woord. Van de tekenaar wordt vereist, dat hij de tekst met een vlugge intelligentie en met een ontvankelijk gemoed weet te lezen, dat hij links en rechts een nonchalante, onmiddellijk grijpbare notitie maakt en dat hij deze schetsen met een gerust hart overlaat aan de graveur, die ze, eenmaal op hout gegraveerd, op zijn beurt doorgeeft aan de typograaf, om de aldus tot stand gekomen illustraties met kwistige, maar niet minder zekere hand tussen de tekst te strooien. Dit was de meest wezenlijke verworvenheid van de romantische bladspiegel: de irrationele onderbreking van de lettertekst met vignet-achtige illustraties, die zich niettemin van een zeer belangrijk gedeelte van de bladspiegel konden meester maken.

De vroegste verschijningsvorm van het in houtgravure geïllustreerde boek is, hetgeen men in Frankrijk noemt *le livre à vignette(s)*, d.i. het boek, gesierd met één of méér illustraties buiten de tekst. Hieraan ten grondslag lag de achttiende eeuwse gewoonte om een werk te voorzien van het portret van zijn auteur, dat als frontispice, zoals de naam reeds aangeeft, geplaatst werd tegenover de titelpagina. *Le livre à vignette* ontving ter illustratie een vignet i.p.v. het auteursportret, terwijl *le livre à vignettes* niets anders was dan een verdere uitbreiding, hieraan gegeven. Van verstrekkende betekenis voor de illustratie van het boek waren de durf en het initiatief van de Parijse uitgever Paulin, die in 1835 de tekenaar Gigoux opdracht gaf, om hem een honderdtal kleine illustraties te maken voor een nieuwe uitgave van *Gil Blas*, waaraan hij overeenkomstig de geest van de tekst een bont aanzien wenste te geven. De overvloedige verluchting van het werk viel reeds bij de eerste afleveringen zozeer in de smaak van opdrachtgever en publiek, dat Gigoux uiteindelijk zeshonderd tekeningen heeft gemaakt. Dit was de eerste maal in de geschiedenis, dat de illustraties, te groot in aantal, om buiten de tekst te worden afgedrukt, tussen de tekst een plaats vonden en hiermee was tevens een nieuwe mode in het leven geroepen, welke Beraldi quasi vertwijfeld deed schrijven, dat het boek verworpen was tot een *musée d'images*, waarbij de tekst blijkbaar niet meer in tel was.

De bloeiperiode van de houtgravure, geïncorporeerd in de tekst, valt in België in de eerste helft van de jaren veertig; de tweede helft van de jaren veertig

geeft de voorkeur aan het grote, royaal uitgewerkte vignet buiten de tekst, terwijl versierde letters en sluitstukken de speelse vignetten tussen de tekst van vroeger moeten vervangen. Het midden van de eeuw is getekend door een geleidelijk voortschrijdende ontbinding van het procédé, verschrompeling van de fantasie, verlies van het typografisch evenwicht en verzaking aan de romantische smaak. Dat de hausse van het goed geïllustreerde en verantwoord uitgevoerde boek van een slechts zo korte duur geweest is, wordt o.i. voor een groot deel verklaard door het feit, dat het boeken kopend publiek in een tijd van algemeen erkende stijlloosheid te weinig ontvankelijk was voor een werkelijk stijlvol product. Terwijl de kwalitatief superieure werken vaak geen kopers vonden, zodat hun prijs moest worden verlaagd, werden tal van banale boeken grif verkocht. Ondanks de goede wil en een hardnekkig doorzetten hebben typografen, tekenaars en graveurs hun hoofden moeten leggen op het snijblok van kortzichtigheid of interesseloosheid. De heersende smaak was niet meer ten goede te leiden. Beter willende enkelingen zien wij in de tweede helft van deze eeuw afstand nemen van de opvattingen van hun tijd en omgeving. De historie van het boek is in vele opzichten analoog aan die van de schilderkunst: slechts begrepen en gevolgd door een kleine schare *amateurs*, gaat de kunstenaar zijn eigen, afwijkende weg, terwijl een publiek, dat van hooggecultiveerd tot onderontwikkeld alle scala doorloopt, onbegrijpend of onwetend terzijde staat en in een volmaakte gemoedsrust de middelmatige smaak van zijn tijd in ere houdt.

IV

Zeer terecht zal men zich afvragen, wat er in België over het romantische boek en aangrenzende kwesties in het verleden reeds gepubliceerd is en welke de bronnen zijn, waaraan wij onze kennis ontleenen.

Gaat men bij contemporaine publicaties te rade, dan blijkt er van het romantische boek ternauwernood enig beeld te bestaan. Dit is in het geheel niet verwonderlijk, als men bedenkt, dat steeds tijd en afstand nodig zijn, om een historisch fenomeen als zodanig te onderkennen, en dat ook in Frankrijk het romantische boek eerst tientallen jaren na datum *ontdekt* is. Een stellig tot spreken bevoegd tijdgenoot als Brunet, secretaris-generaal van de Academie van Bordeaux, drukt er zich in *Le Bibliophile Belge* van 1845 op de volgende, wat nietsvermoedende wijze over uit: 'On sait ce que depuis quelques années la librairie entend par cette dénomination (*les livres illustrés*). L'un des plus remarquables et parfois des plus étranges spécimens de ce genre de vignettes éparpillées dans le texte, c'est le *Paul et Virginie* de Curmer, 1838. Il n'est rien de neuf sous le soleil et la typographie après avoir fait le tour du cercle, semble être forcée à revenir sur ses pas. Dès les premiers débuts de l'imprimerie on rencontre des livres illustrés.' Hetgeen hier wordt opgemerkt is weinig

minder dan een miskenning van de wezenlijke vernieuwing, welke zich in dit domein aan het voltrekken was. Had men een enkele maal interesse of waardering voor een procédé, dan werd daarbij het kader, i.c. het boek, veronachtzaamd. Lithografie of houtgravure werden steeds uit haar verband gegrepen en nooit werden zij bestudeerd in haar hoedanigheid van voortbrengsters van nieuwe genres van illustratie. Eerst in de latere jaargangen van *La Renaissance*, wanneer de Parijzenaar Luthereau gezeten is in de stoel van de hoofdredacteur, schemert er iets door van wat men zou kunnen noemen een synchrone beschouwing van typografie en grafiek. Dat Luthereau hiermee zijn omgeving ver vooruit was, bewijzen de geschriften van Adolphe Siret, die met meer nationale dan kritische zin de voortgaande vervolmaking van de houtgravure toejuichte in een tijd, dat het boek in ontbinding verkeerde.

Terwijl in de negentiende eeuw het romantische boek in België nooit aan een serieuze beschouwing is onderworpen — het *Bulletin du Bibliophile Belge* heeft behalve boven geciteerde uittaling van Brunet nimmer van iets als romantische boekillustratie gewag gemaakt —, hebben Franse bibliografen sedert Brivois steeds wel enige Belgische werken de moeite van het catalogiseren waard geacht. Brivois is op de voet gevolgd door Vicaire en in onze eeuw zijn het Gusman en Carteret geweest, bij wie het Belgische boek af en toe erkenning vond. Rond de eeuwwisseling wijdde de Belg Henri Hymans enige artikelen in de Oostenrijkse *Chronik für Vervielfältigende Kunst* aan een drietal in België gebezigde grafische technieken. Kopergravure, lithografie en ets worden aan de hand van het in deze media gepresteerde beschreven, beginnend bij haar eerste toepassing in België en doorlopend tot in 's schrijvers eigen tijd. De houtgravure, die eigenlijk nooit in dit serieuze gezelschap is toegelaten, kwam ook hier niet aan bod. Alvorens ons te keren tot wat er in meer recente tijd aan de kennis van het onderhavige onderwerp is toegevoegd, mogen wij enige biografen van kunstenaars, betrokken bij de illustratie van het romantische boek, stellig niet onvermeld laten. Volstaan wij met een enkel noemen van namen als Louis Alvin, Félix Stappaerts, Auguste De Reume en de vele meest naamloze medewerkers aan de vanaf 1866 verschijnende *Biographie Nationale*.

Het romantische boek, dat in de negentiende eeuw door Belgische schrijvers nog niet als zodanig onderkend was, heeft ook de geestelijke vaders van de term *peintres-lithographes* niet voor ogen gezweefd, hoewel zij de consequenties van een voortgaand onderzoek in deze regionen stellig moeten hebben overzien. Gedurende de Eerste Wereldoorlog werd op het prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek van België het lofwaardige plan opgevat, om op grote schaal leven, werkzaamheden en betekenis te gaan uitmeten van een aantal kunstenaars, die men rangschikte onder de verzamelnaam van schilders-lithografen. De promotoren, Louis Hissette, op dat moment adjunct-conservator van deze afdeling, Francis Lauters, een neef van de schilder Paul Lauters,

Gustave Van Zype, Arthur De Rudder en Marius Renard, stelden zich voor, om de aldus door hen betitelde artisten uitputtend te behandelen in monografieën, gevolgd door beschrijvende catalogi. Ofschoon door de heren Hissette en Lauters een eerste begin is gemaakt, wacht dit project in zijn oorspronkelijke opzet en omvang nog steeds op uitvoerders. Een nieuwe generatie zal hieronder haar schouders moeten zetten, want het merendeel der initiatiefnemers is inmiddels overleden.

Wie waren deze schilders-lithografen en welk was hun aandeel in de illustratie van het Belgische boek? Een aparte klasse van boekillustratoren, zoals wij deze kennen in landen als Frankrijk, Engeland of Duitsland, heeft zich in het veel kleinere België nooit kunnen ontwikkelen. Voor de illustratie van een boek wendde men zich tot de schilder of tekenleraar. Deze hanteerde het steentekenkrijt, leverde schetsen voor de houtgraveur en etste het koper, al naar gelang de aard van de opdracht. De coryfeeën van enige decennia Belgische schilderkunst, Odevaere, Paelinck, Van Brée, Navez, Wappers, De Keyser en Gallait, hebben allen hun naam aan één of meer boeken verbonden. Toch zijn hun bijdragen, zo niet te verwaarlozen, dan toch slechts van relatieve betekenis; zij zijn beperkt van omvang en maar zelden werkelijk geslaagd. Niet met deze namen schrijft men een geschiedenis van de boekillustratie in België, maar met namen als Madou, Lauters, Verboeckhoven, Haghe, Van der Haert en, iets later, Fourmois, Baugniet, Stroobant, Ghemar, Schubert, Manche en Billoin. Een bijzonderheid van de hier opgesomde artisten, tevens aanleiding tot hun groepsnaam, was het feit, dat het merendeel carrière gemaakt heeft als lithograaf, om zich eerst later, toen de lithografie veel van haar oorspronkelijke aantrekkelijkheid verloren had, aan de schilderkunst te wijden. Als schilder brachten zij het doorgaans niet veel verder dan het genre, getuige Madou, Lauters, Manche en Billoin, het aquarel, getuige Louis Haghe, hoezeer deze hierom ook in Engeland geprezen is, of het doorsnee portret, getuige Baugniet, Schubert en Ghemar. Toch gaat dit niet voor allen op. Verboeckhoven immers was de eerste dierschilder van zijn tijd, Van der Haert was ook met het penseel een méér dan middelmatig portrettist, terwijl Fourmois' betekenis voor de vernieuwing van het landschap niet hoog genoeg kan worden aangeslagen.

Het bescheiden begin, waarvan zojuist gewaagd werd, heeft dank zij enige krantenartikelen bekendheid in grotere kring verworven. Het was een goed en vooral praktisch idee van Francis Lauters, om aldus de in vergetelheid geraakte kwestie van de schilders-lithografen opnieuw aan de orde te stellen. Zonder nog langer te wachten op voltooiing van de voorgenomen studies besloot hij alle materiaal te publiceren, dat tot dusver verzameld was. De resultaten ad hoc, te weten de eerste hoofdstukken van een biografie van Madou door Hissette en een biografie van Paul Lauters door Francis Lauters, benevens een uit fiches van Hissette geredigeerde geschiedenis van de lithografie der

INLEIDING

jaren twintig, zagen in 1933 het licht in *La Gazette*, een momenteel niet meer bestaand Brussels dagblad. Onthullen de hoofdstukken *Madou* en *Lauters* ons over hun eerste krachtmetingen met de lithografie weinig, wat wij niet reeds wisten, de kolommen, die handelen over het debuut van de lithografie in België, zijn ondanks de journalistieke vorm, waarin Hissette's fiche-materiaal gegoten is, een waardevolle bijdrage tot onze kennis op dit punt.

Bibliografisch van groot gewicht waren de artikelen van Fernand Vandérem, André Lelarge en Paul Van der Perre in het *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire* van 1933 en later, waarin zij een aantal romans van Franse schrijvers signaleren, waarvan de eerste drukken niet te Parijs, maar te Brussel verschenen zijn. De Belgische uitgever had in de onderhavige gevallen de tekst overgenomen uit een blad of tijdschrift, waarin nieuwe werken waren opgenomen als feuilleton alvorens in boekvorm te verschijnen. Belgische eerste uitgaven in deze zin en officieel als eerste te boek staande Parijse uitgaven weken, gezien tussentijds door de auteur aangebrachte correcties, vaak gevoelig van elkaar af, hetgeen belangstellende bibliografen op het spoor heeft gezet. O.m. was dit het geval met werken van Alfred de Musset, George Sand, Prosper Mérimée, Chateaubriand, Victor Hugo en Honoré de Balzac. Het is te danken aan het onvermoeid ijveren van de directeur van het *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire*, Fernand Vandérem, en de Brusselse antiquaar Van der Perre, dat deze uitgaven, waaraan de eerste de zeer gelukkige naam van *présafons* verleende, een lange en begrijpelijke oppositie van gevestigde bibliofielen hebben weerstaan en momenteel algemeen beschouwd worden als de werkelijke eerste uitgaven, de *éditiones principes* van de betreffende literaire werken.

Vormen de *présafons* in de geschiedenis van het negentiende eeuwse boek in België een pikant en uitgelezen gerecht, de hoofdschotel bleef toch bestaan uit de banale *contrefaçons*. In 1932 wijdde Herman Dopp aan die bewogen periode uit de geschiedenis van de Belgische boekhandel, waarin de overdruk van het Franse boek de markt beheerste, een studie, welke met recht mag worden aangezien voor een standaardwerk. Een jaar later kon Henri Liebrecht, bezig met een grootscheepse publicatie, handelend over de geschiedenis van het boek en drukkersbedrijf in België van de vroegste tijd tot heden, Dopp's bronnenonderzoek dienstbaar maken aan het zesde en laatste deel van zijn *Histoire du Livre et de l'Imprimerie*. Het geïllustreerde boek, waaraan Dopp was voorbijgegaan, is als zodanig ook niet door Liebrecht behandeld, maar wel wijdde deze een paragraaf aan romantische boekillustrators en vroege lithografische albums, waarvoor Hymans hem in hoofdzaak het materiaal had verschaft. De illustratie is fraai en overvloedig, maar nieuwe gegevens zijn in dit werk niet aan de ons reeds bekende toegevoegd.

In 1935 schrijft Henri Liebrecht: 'Enfin il existe une sorte d'ouvrages, auxquels on n'avait guère coutume jusqu'à présent de prendre garde et qui pourtant requièrent mieux qu'une attention passagère. Ce sont les illustrés

belges de l'époque romantique.' (139) Twintig jaar na datum hebben wij deze aanmaning ter harte genomen. In het hier volgende werk hopen wij aan het Belgische boek uit de Romantiek de aandacht te hebben geschonken, welke Liebrecht het toewenste; wij hopen een bestaande leemte zó te hebben aangevuld, dat het de belangstellende bevredigt, zonder hem evenwel de prikkel te ontnemen, om in detailkwesties aan te knopen daar, waar wij bewust of onbewust de draad lieten vallen of onvolledig waren.

Het geven van een geschiedenis van het geïllustreerde boek was niet mogelijk dan na een grondige inventarisatie van alle boeken, in de betreffende periode verschenen. Deze inventarisatie kwam neer op het doorzien van alle bestaande bibliografieën, waarmee wij onze studie dan ook aanvingen. Afgezien van het feit, dat de jaren vóór 1814, alsmede de tijdvakken 1830—1838 en 1867—1876 geen officiële of semi-officiële bibliografieën rijk zijn, hebben wij moeten constateren, dat de bestaande bibliografieën — onverschillig of zij gelijktijdig, zoals de bibliografieën van Demat en Muquardt, of jaren na datum, zoals de *Bibliographie Nationale*, zijn samengesteld — verre van volledig zijn en hoogst zelden een aanwijzing geven omtrent illustratie. De gebrekkigheid van het geheel der bestaande bibliografieën verplichtte ons tot een niet systematische speurtocht in speciale bibliografieën, bibliotheek- en boekhandelaarscatalogi en de pers van die jaren. De bibliografische basis eenmaal gelegd zijnde, zijn wij op zoek gegaan naar beschrijvingen, oordelen en reacties in contemporaine bladen en tijdschriften. Bij voorkeur consulteerden wij periodieken met een uitgesproken literair en artistiek program, maar soms bleek ook een blik in de dagbladers zijn nut te hebben. Tot een waardeschatting van de aldus verkregen resultaten zouden wij niet in staat geweest zijn zonder een zekere voorafgaande kennis van het Franse, Engelse en Duitse boek ten tijde van de Romantiek. Groot profijt trokken wij vooral uit een vergelijking van Franse en Engelse boeken enerzijds en Belgische boeken anderzijds, of, zeggen wij het nauwkeuriger: een vergelijking van de beste en meest representatieve producten van de eerste soort, ter geëigender plaatste in ogeschouw genomen, met de Belgische boekproductie in haar geheel. Dank zij de grote volledigheid op dit terrein van de Koninklijke Bibliotheek van België en dank zij welkome aanvullingen van stads-, universiteits- en privébibliotheeken, hebben wij de werken, die het voorwerp van onze studie vormen, allen één- of meermalen ter hand kunnen nemen. Hierop mogen wij ons wellicht beroepen, wanneer wij in laatste instantie over ieder boek een eigen oordeel vellen.

Aanknopen aan de status quo van de bestaande kennis van boek, boekhandel en grafiek, zoals hierboven uiteengezet, hebben wij een zo volledig mogelijk beeld in triptiekvorm trachten te scheppen van het Belgische boek en zijn illustratie onmiddellijk voorafgaand aan, ten tijde van en onmiddellijk volgend op hetgeen men globaal pleegt aan te duiden als de Romantiek.

OPKOMST 1817-1836

I. Invoering van de lithografie in België

II. De eerste steendrukkers te Brussel - III. Lithografische activiteiten in de provincie - IV. De 'Schilders-Lithografen' - V. Het album met landschapslithografieën - VI. Tekenvoorbeelden in lithografie VII. Het statiewerk, geïllustreerd in steendruk - VIII. Portretalbums in lithografie - IX. Costuumplaten in lithografie - X. Het actuele gebeuren, in steendruk verbeeld - XI. Het salontafelalbum der jaren dertig - XII. Streekverkenning in lithografie

I

België was één der laatste landen in Europa, dat aan Aloys Senefelder's uitvinding een praktische en commerciële toepassing gaf. (1) In de *Observateur Belge* van 8 Juni 1817 kunnen wij lezen, dat J. Vanderwallen uit de Rue des Barrières door Godefroy Engelmann is aangesteld als dépôt-houder van de te Mulhausen en Parijs gevestigde *Société Lithographique*. Brussel had op dat moment nog geen eigen atelier; spoedig echter kwam hierin verandering door de komst van Karl, derde spruit uit het gezin Senefelder. Zijn geringe begaafdheid compenseerde Karl Senefelder met een handige uitbuiting van zijn naam en een grote brutaliteit van optreden. Te Brussel maakte hij zijn entrée als een apostel van de nieuwe kunst, uitgezonden ter bekering van een achterlijk land. Dat hij hiermee succes boekte, blijkt wel uit het feit, dat hem een gastvrij onderdak werd aangeboden door hertog Lodewijk Engelbert, hoofd van de illustere familie van Arenberg. Deze maakte Senefelder de aankoop van twee persen en alle voor de steendruk benodigde materialen mogelijk. Zo kwamen, op het einde van het jaar 1817, te Brussel de eerste proeven van de pers. Onder deze vroege en nog zeer primitieve lithografieën treft men, naast die van Karl Senefelder, de signaturen van B. Mary, W. B. Craan en J. Marchal, allen leden van de hertogelijke intendance, de eersten, die door Senefelder in de geheimen van de steendruk zijn ingewijd. (2) De grote naam van zijn beschermheer was voor Senefelder een uitmuntende referentie, zodat hij spoedig een aantal vooraanstaande artisten, maar méér nog vele aristocratische amateurs onder zijn leerlingen kon rekenen. De officiële schilder des konings, ridder Joseph-Dionysius Odevaere, die zelf in 1816 te Parijs het atelier van Godefroy Engelmann bezocht had, zegde Senefelder zijn steun toe. Doch hoge protectie en loyale medewerking maakte hij te schande door een onregelmatig leven en herhaalde

openbare dronkenschappen. Na enige maanden gaf hij zijn onmiddellijke omgeving zoveel aanstoot, dat hij het beter vond, om zijn atelier, ondergebracht in een vleugel van het Palais du Petit Sablon, te ontruimen en elders zijn heil te gaan zoeken. Hiermee berooid van alles, wat hem onverdiend in de schoot was geworpen, was hij nu gedwongen, om zich opnieuw te installeren in een pand, gelegen op no. 11 van de Rue de Louvain. Zijn lessen gaf hij voortaan in een lokaal aan de voet van de Jardin Botanique. Meer in zijn element als leraar dan als drukker, lanceerde Senefelder op 18 April 1818 een circulaire, waarin hij de intekening openstelde op een door hem te schrijven leerboek. Dit leerboek, in feite een samenbundeling van de lessen, die hij dat winterseizoen gegeven had, is naar alle waarschijnlijkheid nooit verschenen. Immers, in de loop van datzelfde jaar nog vertrok hij naar 's-Gravenhage, waar hij door de directeur van het Topografisch Bureau van het Ministerie van Oorlog was uitgenodigd, om voor de leden van deze dienst een cursus in de lithografie te komen geven. (3)

Hoewel wij curiositeitshalve aan Senefelder's passage te Brussel een royale plaatsruimte hebben toegemeten, houdt dit niet in, dat wij zijn betekenis voor de lithografie in België evenredig hoog aanslaan. Senefelder was een middelmatig mens, als kunstenaar zo goed als leraar. Als een charlatan liep hij te koop met de uitvinding van zijn broer, die door de gebroeders André uit Offenbach op een zoveel betere en succesvollere wijze in exploitatie was genomen. Hij was oppervlakkig, onrustig van karakter en heeft het nergens lang uitgehouden. Veelzeggend is het grote aantal amateurs, dat te Brussel Senefelder's lessen gevolgd heeft méér als een toegeven aan de laatste modegril, dan om een grondige vaktechnische scholing in het nieuwe procédé te ontvangen. Daarentegen weten wij van géén der later te Brussel gevestigde steendrukkers, dat hij door Senefelder is opgeleid, of zelfs maar door Senefelder tot het door hem gekozen beroep geïnspireerd is. Ieder gissen omtrent mogelijke contacten en relaties leidt ons op glad ijs. Onze reserve op dit punt formuleren wij het liefst aldus, dat Senefelder's activiteiten vooraf zijn gegaan aan en vervolgens ingehaald zijn door een algemene en zich snel uitbreidende interesse in de lithografie. Onafhankelijk van Karl Senefelder, maar o.i. in hoge mate gestimuleerd door Franse import en door Franse publicaties — variërend van eenvoudige instructiecurssussen tot technische verhandelingen, die onverwijld in België werden nagedrukt (4) — is er reeds in 1817 te Brussel met een commerciële exploitatie van de lithografie een aanvang gemaakt.

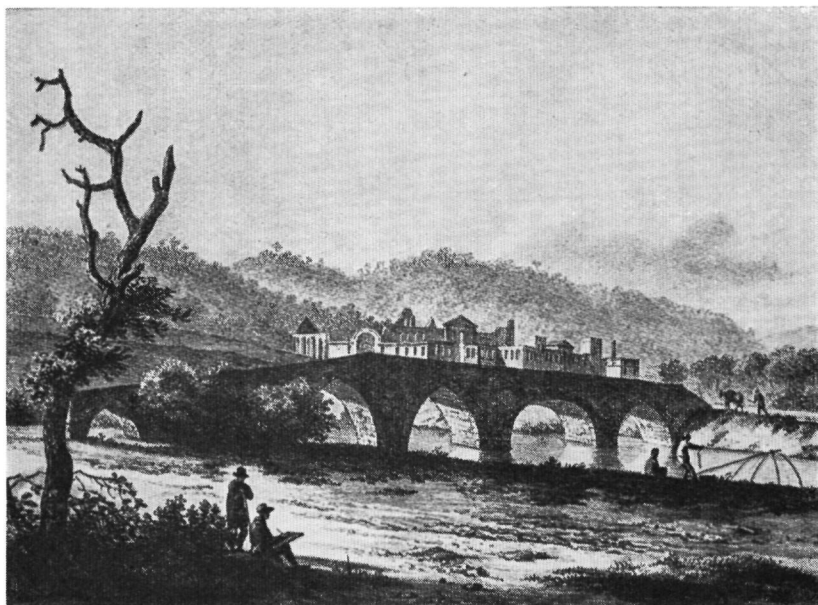
II

De eerste in datum is Innocent Joachim Lodewijk Lucas Gubbo, die geboren was te Rome in 1760 en die sinds zijn vertrek uit Italië zijn naam was gaan spellen als Goubaud. Van professie was hij historieschilder en hij moet zelfs

enige naam gehad hebben, want sinds 1817 was hij titulair tekenaar van de Prins van Oranje. Goubaud kwam uit Amsterdam, waar hij enige jaren als lithografisch tekenaar werkzaam geweest was bij de firma Vinkeles & Co. Toen de eigenaar, Abraham Vinkeles, bij aankondiging in de *Amsterdamsche Courant* van 8 October 1817, zijn bedrijf overdeed aan C. G. Sulpke (5), moet Goubaud zijn vroegere werkgever verlaten hebben, want in December 1817 zien wij hem opduiken in Brussel, waar hij een pers installeert in de Rue des Sols. Reeds na twee jaar genoot deze drukkerij een zo groot aanzien, dat Goubaud van de koning het recht verkreeg, om het praedicaat *royal* te voeren. (6)

Slechts enkele maanden later, in het voorjaar van 1818, verrees te Brussel het atelier van Jean Baptiste Ambroise Marcelin Jobard, geboren te Baissey (Haute-Marne) in 1792. In dienst van de departementale administratie gedurende het Keizerrijk, was hij op jeugdige leeftijd reeds naar Groningen en vervolgens naar Maastricht gestuurd. Na een driejarig verblijf in het bezette Holland als *aide-vérificateur* van het kadaster, was hij in 1814 weer naar Frankrijk teruggekeerd. Zijn herinneringen moeten hem te machtig geworden zijn, want, na de constitutie van het Vereenigd Koninkrijk, vroeg hij naturalisatie aan en kreeg een benoeming als *vérificateur* aan het kadaster te Maastricht. Hier hield hij zich in 1817 reeds onledig met het lithograferen van topografische kaarten. Onrustig als hij was en vol fantasie, werd de ambtenarij Jobard spoedig te benauwd en besloot hij zich geheel te gaan wijden aan de verdere ontwikkeling van de lithografie. Op dat moment was er te Brussel in een kring van geologen en biologen sprake van de wenselijkheid van een lithografisch bedrijf ten dienste van de illustratie van de *Annales des Sciences Naturelles*. De leiding hiervan stelde men Jobard in het vooruitzicht en deze toog aanstonds naar de Zuidnederlandse hoofdstad. Een associatie met Louis Pierre Alexandre Weissenbruch, de gerenommeerde drukker van de *Annales*, en met de gebroeders Joseph en François Williaume, artisten-lithografen, bleek spoedig tot mislukken gedoemd. Het lijdt geen twijfel, of de eigengereidheid van Jobard was hier voor een groot deel schuld aan. Zo verhuisde hij, begin 1818, van het vroegere paleis van de familie de Rohan-Guéméné op het Museumplein, waarin de drukkerij van Weissenbruch was ondergebracht, naar de Rue de la Chancellerie no. 20 en vervolgens naar no. 289 van de Rue de Lozum. Geenszins uit het veld geslagen, wist hij nu de Parijse lithograaf Delpech te interesseren voor zijn, ditmaal onafhankelijke onderneming en dank zij overheidsopdrachten kreeg hij weldra de wind in de zeilen. De Nederlandse zaak dienend met eenzelfde ijver en toewijding als voordien die van het Keizerrijk, bezorgde hij zijn naam een goede klank bij de regering en mocht hij van Koning Willem I na enige jaren zijn bedrijf *Calcographie Royale* noemen. Dit nam niet weg — en de Bourbon-hater Willem I liet dit oogluikend toe — dat Jobard clandestien de Bonapartistische partij in Frankrijk ondersteunde en met prenten en vlugschriften de Napoleon-legende voedsel bleef geven. Voor een snelle in-

PLAAT III



A

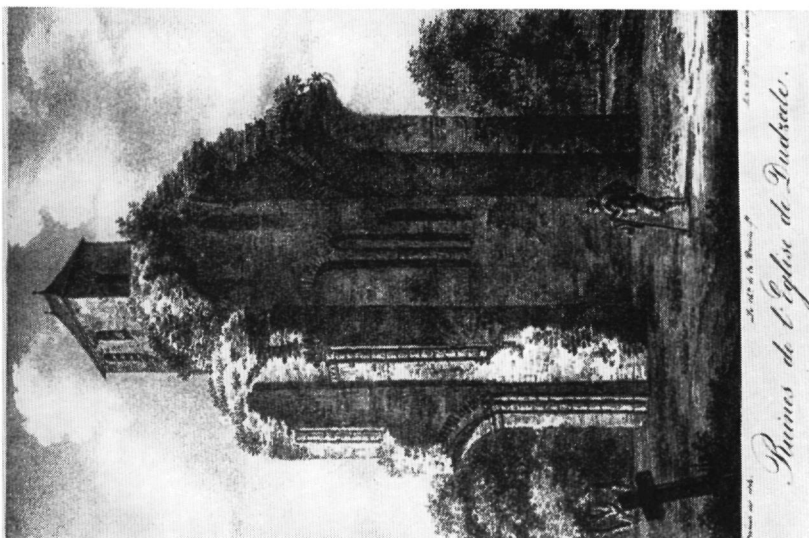


B

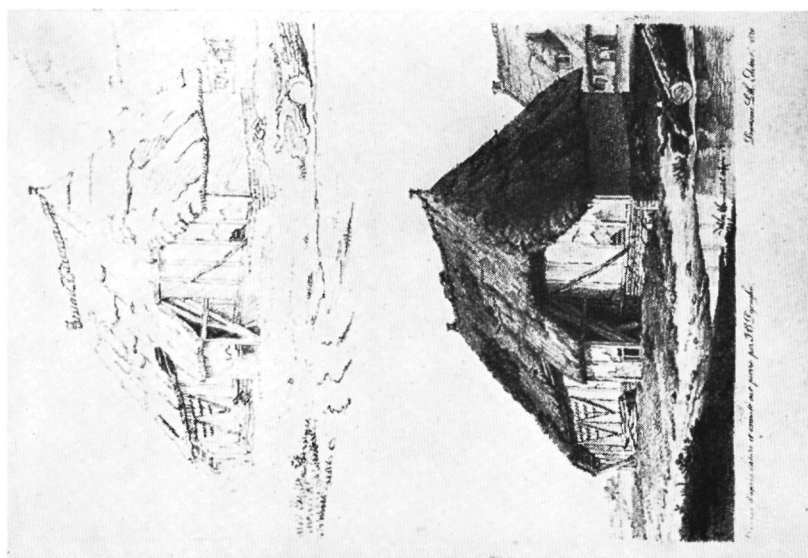
A L. Haghe naar J. B. De Jonghe, *Vue générale de l'Abbaye d'Aulne*. 1824.
Collection Historique des Principales Vues des Pays-Bas.

B P. Lauters naar A. F. Pernot, *Château de Bothwell*. 1828.
Vues Pittoresques de l'Ecosse.

PLAAT IV



A



B

A Vermote naar Basterot de la Barrière, *Ruines de l'Eglise de Dudzele*. 1823.
Collection Historique des Principales Vues des Pays-Bas.

B J. B. De Jonghe, *Principes de Paysages*. 1827.

formatie van het Belgische publiek zorgde Jobard door, dadelijk nadat de postkoets uit Parijs gearriveerd was, de laatste nummers van de aldaar verschijnende couranten op steen over te brengen en aldus te vermenigvuldigen. Verder waren het de eerste tijd vooral muziekpartituren en handels- en gelegenheidsdrukwerk, waarmee Jobard de binnenlandse markt voorzag. (7)

De eerste Belg, die zich te Brussel aan de exploitatie van de lithografie zette, was Guillaume Van den Burggraaff, terzelfde plaatse geboren in het jaar 1781. In 1818 installeerde hij een pers op no. 343 van de Rue des Chandeliers. Zoals Goubaud en Jobard produceerde ook hij in het begin hoofdzakelijk handels- en gelegenheidsdrukwerk. Een meer artistieke koers kiest Van den Burggraaff, wanneer hij in 1820 een gedenkalbum uitgeeft ter gelegenheid van een in dat jaar te Brussel gehouden jubileumoptocht. Voortaan echter zou Van den Burggraaff van de portretlithografie zijn specialiteit gaan maken, hetgeen hem twee jaar later de titel *Lithographe de l'Académie de Peinture de Bruxelles* opleverde. (8)

Voegen wij bij deze drie steendrukkers nog de gebroeders Williaume, die na hun weinig succesvolle associatie met Weissenbruch en Jobard voor eigen rekening een pers installeerden op no. 2 van de Rue de la Couronne en, bijgestaan door Caroline Châtillon, dochter van een Frans magistraat, vanaf 15 October 1820 het *Journal des Dames et des Modes lithographié* (9) uitgaven, dan hebben wij hiermee opgesomd de leiders van de eerste vier lithografische ateliers, te Brussel gevestigd. (10)

III

Mocht wellicht de indruk gewekt zijn, dat de lithografie de eerste jaren tot de hoofdstad beperkt bleef, dan haasten wij ons te zeggen, dat ook Doornik, Antwerpen, Brugge, Gent, Leuven, Namen en Bergen elk hun aandeel in haar ontwikkeling gehad hebben. (11) Immers al deze plaatsen bezitten hun amateurs en zien na een kleiner of groter aantal jaren één of meer ateliers binnen hun muren verrijzen.

Doornik, meer nog dan andere Belgische steden, neemt een bevoorrechte positie in dank zij het feit, dat deze stad aan België een uitmuntend steendrukker en aan Engeland een niet minder goed steentekenaar heeft geschonken: Dewasme en Haghe, gelijkelijk voorbestemd, om historie te maken. Reeds in 1818 werd te Doornik met het nieuwe procédé geëxperimenteerd. Rond de jaarwisseling 1821—1822 namen deze experimenten een vastere vorm aan. Er vormde zich een groep belangstellenden, die een lithografische inrichting op commerciële basis wilden stichten. (12) Ziel van deze groep was Auguste Basterot chevalier de la Barrière, een vanuit Frankrijk geïmmigreerde architect. Om hem heen groepeerden zich Louis Haghe, diens broer Charles, Antoine Dewasme, P. Degobert, Florent Decraene (13) en de schilders Hennequin en

De Jonghe. In de maand Augustus van het jaar 1822 bracht de chevalier een werkbezoek aan Parijs en bezichtigde er de belangrijkste ateliers. (14) Bij deze gelegenheid moet hij de lithograaf Camille Aubry hebben aangeworven, want begin Januari kondigen Barrière en Dewasme aan, dat zij Aubry aan hun bedrijf geassocieerd hebben en dat zij nu hun werkzaamheden zullen voortzetten onder de naam *Dewasme & Cie.* (15) Zoals deze naam reeds doet vermoeden, was aan Dewasme de leiding toevertrouwd. Ruim twee jaar was de *Lithographie Tournaisienne* gevestigd op no. 9 van de Rue de l'Hôpital-Notre-Dame en leverden haar persen werk, dat bij herhaling op plaatselijke tentoonstellingen met zilver onderscheiden werd. (16). Naar het heette bij gebrek aan werk (17) — wij geloven echter eerder aan een onderlinge onenigheid — ging de associatie in Augustus 1825 uiteen. Dewasme trok naar Brussel, waar hij twee jaar later huwde — sindsdien noemt hij zijn zaak *Dewasme-Pletinckx* — en in 1828 verblijd zou worden met de titel *Lithographe de la Cour des Pays-Bas*; Aubry kreeg een aanbod uit Rijssel. De stedelijke vroedschap zag evenwel kans Aubry te overreden, om in Doornik te blijven door hem te beloven, dat hij in staat zou worden gesteld, om zelfstandig het bestaande lithografische bedrijf voort te zetten. (18) En inderdaad, een publicatie, die op dat moment lopend was, werd door Aubry ten einde gevoerd. Waar dit het laatste werk was, door de *Lithographie Tournaisienne* gedrukt en uitgegeven, nemen wij aan, dat ook Aubry spoedig nadien Doornik vaarwel heeft gezegd. (19)

Te Antwerpen was sinds 1818 de drukkerij van J. P. Ubaghs gevestigd. Ubaghs kwam uit Rotterdam, waar hij een jaar lang geassocieerd was geweest met een zekere van der Meulen. Van hun persen kwam in die tijd hoofdzakelijk handelsdrukwerk, maar zij waren, zoals zij per advertentie in de *Rotterdamsche Courant* van 7 Juni 1817 aankondigden, ook bereid tot het drukken van prenten. (20) Dat Ubaghs inderdaad prenten drukte, kunnen wij pas met zekerheid zeggen, toen hij, eenmaal gevestigd te Antwerpen, de bekende schilder Mathieu Ignace Van Brée aan zijn inrichting wist te verbinden.

Te Brugge is het Barthélemy Fabronius de Meyer uit Keulen, die er, na een kort verblijf op Senefelder's atelier te Brussel, in 1818 reeds de lithografie heeft ingevoerd. Met trots kon hij zich een neef van de uitvinder noemen, want Aloys Senefelder was gehuwd met de weduwe Fabronius, een tante van Barthélemy. Geholpen door de laatste installeert zich te Brugge ook de drukker Van den Steene-Bone, bij wie Adriaen Messaert, een leerling van Odevaere, verscheidene portretten liet drukken, w.o. een beeltenis van zijn leermeester. Op 17 Augustus 1820 ontving Van den Steene Jr. op een tentoonstelling van nationale industrieproducten te Gent een bronzen medaille als onderscheiding van zijn verdiensten voor de verbreiding van de lithografie in die streken.

Uit het feit, dat op een Gentse tentoonstelling aan een drukker uit Brugge een medaille van verdiensten wordt uitgereikt, waarbij over geen Gentse steendrukker gerept wordt, mag men wel opmaken, dat deze stad er op dat

moment ook nog geen rijk was. En inderdaad, Kierdorff, die de Gentse lithografie tot aanzien zou brengen, is pas één jaar later op het toneel verschenen. In 1821 vestigt hij te Gent een bedrijf, dat aanvankelijk was ingesteld op handels- en gelegenheidsdrukwerk. Spoedig sloeg ook hij, zoals zovelen van zijn collega's, een meer artistieke richting in door opdrachten te verlenen aan de jonge Verboeckhoven. Dit is wel de voornaamste reden, waarom de vroegste produkten van Kierdorff's pers zo gezocht zijn.

J. G. Geedts, de directeur van de Leuvense Academie, ontving van de hertog van Arenberg een pers, stenen en andere materialen, die na Senefelder's vertrek in het hertogelijk paleis waren achtergebleven. Geedts richtte hiermee een eigen atelier in, waarschijnlijk in het Academiegebouw zelf, en van zijn pers kwam het gebruikelijke handels- en gelegenheidsdrukwerk, maar ook muziek en wellicht een aantal prenten. Deze pers en een collectie werk, hierop gedrukt, zijn jammerlijk verloren gegaan bij de brand, waardoor Leuven gedurende de Eerste Wereldoorlog geteisterd is.

Namen telde twee steendrukkers, A. J. Lemaître en I. J. Rousseau, die zich in hoofdzaak bezig hielden met het uitgeven van gezichten van stad en omgeving. Hun prenten, veelal naar tekeningen van generaal de Howen, maar ook naar eigen schetsen, hebben weinig artistieke pretenties, maar zijn van grote waarde voor de plaatselijke topografie van het begin der negentiende eeuw.

Komt dan tenslotte Bergen, de bloeiende hoofdstad van het oude Henegouwen, waar in deze tijd een geanimeerd kultureel leven heerste. Reeds zeer vroeg, in 1817, voerden hier de apotheker François Gossart en de schilders Gaspard L'Heureux en Philibert Bron hun experimenten uit met het nieuwe reproductieprocédé. (21) De drukker Wauquière, vader van de latere Academi-directeur, Etienne Wauquière, die zich in 1815 met zijn familie gevestigd had in de Rue de Nimy, opende, waarschijnlijk in het jaar 1821, aldaar een lithografisch atelier. (22) Naast gezichten van Bergen en omgeving, getekend door L'Heureux en Bron, drukte Wauquière sinds de tweede helft der jaren twintig ook tekeningen van zijn zoon Etienne en van een zekere Liez. Jonge amateurs, die te Bergen in de woning van hun ouders een kleine pers installeerden, waren de gebroeders Victor en Charles Delecourt. Zij drukten onschuldige caricaturen en ook enige romances, waarvan woorden en muziek gecomponeerd waren door hun vrienden. Reeds in 1823 staakte deze pers haar kortstondige werkzaamheid. (23)

IV

Waarlijk een eerste onder zijn gelijken was de in 1796 te Brussel geboren Jean-Baptiste Madou. Zijn opleiding had hij ontvangen op de ateliers van Antoine Brice en P. J. C. François, beiden schilders van geringe faam. Door de voortijdige dood van zijn vader al jong gedompeld in de zorgen van het be-

staan, nam hij noodgedwongen een baantje aan als tekenaar-calligraaf bij de topografische dienst van het Ministerie van Waterstaat. Aanvankelijk was hij gestationeerd te Kortrijk, maar spoedig volgde een overplaatsing naar Bergen. Hier werd hij een actief lid van de kring, waarvan de bibliothecaris Henri-Florent Delmotte de ziel en het middelpunt was. Enige romances, geschreven door J. B. Stevens op woorden van Delmotte, verschenen bij Jobard in druk met een vignet van Madou. (24) Toen hij reeds lang te Bergen vertrokken was, tekende Madou nog enige vignetten voor Delmotte's *Scènes populaires montoises*. (25) Hier ook was het, dat Madou zijn eerste aquarellen ten toon stelde. Duidelijk schijnen deze de invloed verraden te hebben van de Franse tekenaars Charlet en Vernet. (26) In 1820 kwam aan Madou's verblijf in deze stad een einde. De Brusselse drukker Jobard, die vanuit Maastricht reeds relaties had met de chef van onze jonge Waterstaatsambtenaar, kolonel van Gorcum, deed op een werftocht van jong talent, ondernomen met het oog op uitbreiding van zijn atelier, ook de hoofdstad van Henegouwen aan. Bij die gelegenheid bood hij Madou een contract aan voor de duur van drie jaar. Dit contract schijnt verre van brillant geweest te zijn, maar het stelde Madou beter dan zijn toenmalige baan in staat, om zijn roeping als artist te volgen. Vanaf dit tijdstip is het, dat wij het begin van Madou's lithografische carrière dateren. (27) Ongeveer terzelfder tijd werden door Jobard ook in dienst genomen de lithografen of aspirantlithografen Plée, Everaert, Diez, Schouten en Louise Quillaut. Van de laatste, een Gentse van geboorte, zou Jobard te rechter tijd zijn wettige echtgenote maken.

De eerste plaats na Madou komt toe aan de bescheiden Paul Lauters, geboren te Tervueren in 1806 als zoon van een katoendrukker of *fabricant d'indiennes*, zoals de schilderachtige Franse benaming van dit ambacht luidt. (28) Ondanks het verschil in leeftijd won Lauters al vroeg de vriendschap van Madou, voor wie hij ternauwernood in talent en in het geheel niet in productiviteit onderdeed en tesamen met wie hij veel lithografisch werk zou uitvoeren. Zestien jaar oud, plaatste men hem op het atelier van Goubaud, waar hij trof of na verloop van tijd zou treffen de lithografen Delpierre, Lemonnier, Eenens, Jehotte, Michelot, Peetermans, Plou, Neutzlich en Rodde. Als een reeds opmerkelijk geschoold vakman heeft hij na een viertal jaren dit atelier vaarwel gezegd, weggelokt, naar men mag aannemen, door aantrekkelijker voorstellen van de drukker Dewasme, die kortelings zijn bedrijf van Doornik naar Brussel had overgebracht. (29)

Als derde in de rij van *schilders-lithografen* volgt Eugène Verboeckhoven, geboren te Warneton in 1799. Vóór hij zich met alle ernst aan de schilderkunst zette, oefende hij te Gent het beroep van beeldengietier uit. Hieraan kwam een einde, toen zich in Verboeckhoven's woonplaats de steendrukker Kierdorff kwam vestigen. Deze bood de ambitieuze jonge man, die reeds op de Gentse Salon van 1820 bescheiden werk geëxposeerd had, een verbintenis met regel-

matige opdrachten aan. Zo tekende Verboeckhoven in dienst van Kierdorff een massa gelegenheidsdrukwerk, zoals huwelijksaankondigingen, versierd met putti en tortelduiven, titelplaatjes voor almanakken en affiches voor post-agentschappen en beurtdiensten. Verder een tweetal reproducties voor de *Annales du Salon de Gand* van Liévin De Bast (30), enige illustraties voor *Les Hindous, relation d'un voyage aux Indes*, een populair-wetenschappelijk werk van de Gentenaar F. B. Solvyns en enige landschapslithografieën in *Le Garde d'Honneur* van de Utrechtenaar J. A. Boymans. Interessanter met het oog op Verboeckhoven's latere carrière zijn zijn schetsen naar het leven, door Kierdorff gedrukt. Reeds van 1822 dateert het album met caricaturen, dat genoemd wordt door Alvin. (31) De auteur geeft hier blijk van een scherp observatievermogen; hij staat midden in het bonte gewoel van zijn tijd en zijn stad. Acteurs en actrices, atleten en kermisklanten, circusruiters en gedresseerde dieren, tot de openbare onthoofding van een vadermoordenaar toe, dit alles laat hij de revue passeren. Vooral de leeuwen van een rondreizend dierentemmer houden hem in hun ban gevangen. De eigenaar van de dressuurtent belooft Verboeckhoven vrije toegang in alle voorstellingen in ruil voor enige tekeningen. Deze tekeningen moesten dienen, om gelithografeerd te worden en aldus aan de clientèle te koop te worden aangeboden. (32) Het resultaat was een album, bestaande uit zes studies, dat als titel draagt *Animaux Remarquables de la Ménagerie* en waarvan Kierdorff in 1825 de druk verzorgde. Met dit vroege en weinig bekende werk zou men Verboeckhoven's carrière als lithograaf kunnen doen aanvangen, daarbij het voorgaande beschouwend als een aanloop. Hij maakt hier op ons nog de indruk, geen bepaalde richting in te willen slaan, zonder eerst alle mogelijkheden te hebben afgetast; toch is zijn oog al zeer ontwikkeld, is zijn tekening raak en direct en toont hij een kennelijk plezier in het onderwerp. Temeer waarderen wij dit alles, omdat de spontaneïteit in Verboeckhoven jammerlijk verloren gaat naarmate zijn techniek feillozer wordt en hij zich gaat terugtrekken op het smalle voetstuk van de arrivé.

Louis Haghe werd geboren in 1806 als zoon van een architect te Doornik. Hoewel zijn rechterhand reeds vanaf de geboorte misvormd was, legde hij zich desondanks toe op het beroep van zijn vader. Van deze ontving hij zijn eerste tekenlessen met de linkerhand. Toen hij blijk gaf, meer dan gewone artistieke aanleg te bezitten, gaf men het op, om een bouwmeester van hem te maken, en deed men hem op de plaatselijke tekenacademie. Daarnaast genoot hij weliswaar bij de chevalier de la Barrière privé-onderricht in het aquarel-schilderen. Met de zoveel oudere landschapsschilder J. B. De Jonghe trok de jeugdige Haghe erop uit, om in de omgeving van zijn woonplaats pittoreske monumenten en ruïnes te gaan tekenen. Toen de oprichting van een lithografische pers een feit geworden was, zetten Haghe en zijn beide leermeesters, Barrière en De Jonghe, velen van hun aldus getekende gezichten op steen. Vanaf 1822 verschenen deze onder de weinig zeggende titel *Vues Lithographiées*. De pu-

blicatie besloeg verscheidene afleveringen, doch een duidelijke opzet en samenhang hebben wij niet kunnen ontdekken en heeft naar alle waarschijnlijkheid ook niet bestaan. Hoewel Haghe nog voorkomt onder de medewerkers van de in het verdere verloop te noemen *Collection Historique*, vertrok hij reeds in 1823 naar Engeland, hiertoe overgehaald door een jonge Brit met de naam Maxwell, die naar Doornik was gekomen, om zich door Barrière te laten inwijden in de kunst van het tekenen op steen. (33) Aangezien de chevalier inmiddels vertrokken was naar Perpignan, waar hem een benoeming wachtte tot directeur van de aldaar gevestigde academie, kreeg Maxwell het verlangde onderricht van Haghe. Eenmaal te Londen gevestigd, werd Haghe een pionier van de lithografie in Engeland en staat hij er in de annalen geboekstaafd als de beste steentekenaar, die dit land ooit gekend heeft. (34)

Henri-Anne-Victoire Van der Haert, die het quintet van vroege steentekenaars completeert, werd geboren te Leuven in het jaar 1790. Na een eerste opleiding als portretschilder kwam hij achtereenvolgens op de ateliers van David en Rude, die beiden om politieke redenen naar België waren uitgeweken. In een kortstondige bevestiging voor de monumentale schilderkunst brengt hij omstreeks het midden der jaren twintig fresco's aan in de koninklijke paleizen van Brussel en Tervuren. Juist andersom als de meeste van zijn collega's kwam hij van de schilderkunst tot de lithografie en — terugkerend tot zijn jeugdambities — koos hij het portretgenre. Vanaf 1828 tekende Van der Haert portretten op steen, die hem in één slag maakten tot de beste portretlithograaf van België. Hij was de eerste, voor wie het de nieuwe vorst, Leopold van Saxe-Coburg, zou behagen te poseren. Helaas was Van der Haert even lui, als hij getalenteerd was. Dit is de reden, waarom, bij een levensduur van zes-en-vijftig jaar, zijn artistieke nalatenschap zo teleurstellend klein is. Zijn lithografisch oeuvre bestaat uit niet meer dan enige verspreide portretten. Deze portretten — op zeer groot formaat uitgevoerd — getuigen evenwel van een uitzonderlijk meesterschap, zijn nadien nimmer meer geëvenaard en hebben een beslissende invloed uitgeoefend op Bagniet en Schubert, de portrettisten van de volgende generatie. (35)

Zoals men zal hebben opgemerkt, streefde iedere steendrukker ernaar, om één of meer steentekenaars aan zijn atelier te verbinden. Soms kwamen zij als geschoolde krachten, maar vaker als volstrekt oningewijden. Van de drukker werd dus vereist, dat hij beschikte over de artistieke en didactische talenten, nodig om het team, waarmee hij had te werken, de techniek van het steentekenen bij te brengen. Over het algemeen waren de produkten, die een lithografisch atelier verlieten, directe en duidelijke testimonia van de graad van kunstvaardigheid en vakbekwaamheid van de patroon. Opvallend is, hoe in deze eerste fase van de ontwikkeling van de lithografie ieder atelier een eigen, zeer uitgesproken karakter vertoonde, in grote lijnen overeenkomend met aanleg en temperament van degene, die het atelier bestuurde.

Het meest artist was stellig Goubaud. Wij kunnen het niet anders dan ten zeerste betreuren, dat deze begaafde drukker, die meer bohémien dan koopman was en die teveel aangeboren fierheid bezat voor het compromis, zo spoedig reeds de concurrentiestrijd heeft moeten opgeven. De belangeloosheid van zijn kunstenaarsaspiraties en het versmaden van geldelijke gewin stempelen hem tot de nobelste figuur onder de vroege steendrukkers, maar tegelijk tot de minst succesrijke van hen allen. Het slagen van Goubaud als leraar en bezieler van jonge kunstenaars moge een tegenwicht vormen bij de beoordeling van zijn onhandige bedrijfsvoering; ook het werk, dat zijn persen verliet, is, ongeacht het falen in de verkoop, een deze drukker tot eer strekkend voorbeeld van kunde, smaak en goede verzorging.

Geen groter tegenstelling is denkbaar, dan die tussen Goubaud en Jobard. Stond Goubaud zelden met beide voeten op de grond, Jobard heeft steeds een bijna beangstigend begrip getoond voor wat zich om hem heen afspeelde. Hij was begaafd met een nimmer falend instinct voor zaken en een benijdenswaardig aanpassingsvermogen. Daarnaast bezat hij een koppige trots en een niet aflatende zucht, om zich te doen gelden. Bij zijn overstelpende activiteiten speelden ideële motieven slechts een rol in zoverre hij ze publiekelijk kon uitbuiten, artistieke overwegingen in zoverre zij een winstgevende bedrijfsvoering niet in de weg stonden. Jobard was het type van de arrivist, zonder eigenliefde en zonder consideratie voor zijn omgeving, even geslepen als gedurfd en niet kieskeurig in het gebruik van zijn middelen. Dit alles dient men in het oog te houden tot beter begrip van zijn fonds als uitgever. Niemand, die zozeer op de buitenlandse markt was ingespeeld, niemand, die zoveel promptheid betrachtte bij de verschijning van zijn afleveringen; maar ook niemand, die zo klakkeloos heeft gecopieerd en niemand, die zo weinig leiding gaf aan de smaak van het publiek, dat hij met zijn vele conventionele uitgaven bestreek. Noemden wij reeds enige lithografen, behorend tot de vaste staf van deze drukker, sinds het midden van de jaren twintig zouden zich hier nog bij voegen een viertal nieuwe medewerkers, allen weliswaar redelijk begaafd, maar weinig productief. Allereerst H. A. Kreins, die zijn beste krachten zou sparen voor het hoogtij van de houtgravure, maar aan wie wij niettemin enige goede lithografieën danken; verder de bij Watelet te Parijs en op de porceleinfabrieken van Sèvres opgeleide Belgische schilder J. B. Van Marcke, wiens lithografische bemoeienissen zich zelden verder hebben uitgestrekt, dan de stoffering van landschappen en stadsgezichten; de zeer begaafde, maar helaas te jong gestorven Luxemburger Jacques Sturm, die Jobard was aanbevolen door de Luxemburgse schilder J. B. Fréze met het oog op de voortzetting van diens *Voyages Pittoresques dans le Royaume des Pays-Bas*; tenslotte de bekende Engelse dieren-schilder Thomas Sidney Cooper, die van 1828—1831 het vak leerde bij Verboeckhoven en die getoond heeft, ook uitstekend met de lithografeerstift te kunnen omspringen.

De positieve kwaliteiten van Goubaud en Jobard vindt men tot op zekere hoogte verenigd in de drukkers Van den Burggraaff en Dewasme. Beiden vertonen zij een duidelijke artistieke inslag zonder de commerciële aspecten van hun bedrijven uit het oog te verliezen. Door een spoedige faam als drukker van portretlithografieën groepeerde Van den Burggraaf vele jonge en reeds gevestigde kunstenaars om zich heen. Hij moet een goed leermeester geweest zijn, zoals ook Goubaud dit was. Enige bekwame kunstenaars ontvingen bij hem een scholing tot steentekenaar, om nadien hun talent te nutte te maken, ofwel uit liefhebberij, zoals François en Brice, ofwel beroepshalve, zoals de gebroeders Leopold en Alexander Boëns en de latere directeur van de Haagse Academie, J. J. Eeckhout. Het atelier telde zelfs een medewerker, die nog gevormd was door Karl Senefelder: C. Coene, een lithograaf, weliswaar van het eerste uur, maar niet van de eerste rang. Tenslotte kon men er nog aantreffen een zekere Vincent, afkomstig van het schildersatelier van Navez, die door Van den Burggraaf en Leopold Boëns in de steentekenkunst schijnt te zijn onderwezen, maar het ter plaatse niet lang heeft uitgehouden, getuige het feit, dat het merendeel van de door hem getekende portretten gedrukt is door de gebroeders Williaume.

Besluiten wij met de figuur van Antoine Dewasme, de meest succesrijke Belgische steendrukker, tegelijk degene, die het beste heeft aangevuld, wat hij zijn publiek moest geven, zonder eraan toe te geven. In hem treffen wij de meest harmonieuze combinatie van koopman en artist, het samengaan van een feilloos gevoel voor kwaliteit en een gezond ontwikkeld zakelijk inzicht. Waren de jaren twintig voor hem eer nog een tijd van voorbereiding — maar een voorbereiding op verwonderlijk hoog plan —, de jaren dertig zouden hem het aureool geven, waarmee hij de geschiedenis van de lithografie is ingegaan. Eenmaal van Doornik naar Brussel verhuisd, werd hij als vanzelf het natuurlijke middelpunt, de kern, waaromheen zich de grafische kunsten hebben gekristalliseerd. Onder de Brusselse artisten genoot hij een welverdiende populariteit. Zijn woonhuis en atelier, aanvankelijk gevestigd in de Rue Royale, vervolgens op de Place du Grand Sablon en nog later in de Rue des Paroissiens, werden het trefpunt van de Belgische graveurs en lithografen. De beste krachten van Goubaud, Kierdorff en Jobard, te weten Lauters, Verboeckhoven en Madou, komen uiteindelijk bij Dewasme terecht en de goede lithografen van de toekomst zijn door Dewasme gemaakt. Reden waarom wij deze drukker voor de ontwikkeling van de lithografie in België niet hoog genoeg kunnen aanslaan.

Collectief komen kunstenaars en drukkers, groten en kleinen, de eer toe, de lithografie in België gemaakt te hebben tot een bloeiend kunsthandwerk. De kleinen schraagden het met hun vakkundigheid, de groten hieven het op een hoger plan door het te verrijken met de wijding van hun artisticeit.

Vergissen wij ons niet, dan is het *Recueil de Vues et Costumes pour le Voyage en Circassie*, aangekondigd in het *Journal de Belgique* van 14 Juni 1821, het eerste in België verschenen album met landschapslithografieën. Dit album, behorend bij een tekst, geschreven door Taitbout de Marigny, vice-consul van Z.M. de Koning der Verenigde Nederlanden in het Zwarte-Zeegebied, bevat een auteursportret en acht platen met gezichten uit die streek en schetsen naar het leven van haar bewoners. Taitbout had dit alles ter plaatse getekend en, te Brussel teruggekeerd, had hij de verre van brillante resultaten toevertrouwd aan de uitgever Dekeyn. Deze deed toen een beroep op het atelier van Jobard en zo werd de jonge Madou de uitvoerder van dit werk. Wij kunnen niet zeggen, dat hij zich hiervan als een meester gekweten heeft, zelfs niet als een reeds speurbare meester van de toekomst. Zijn steentekeningen zijn primitief en de druk laat alles te wensen over. Realiseren wij ons echter het vroege tijdstip en verzachten wij dienovereenkomstig ons oordeel, dan wordt veel vergoed door de kostelijke naïviteit van dit album, hetgeen ons een moment de ogen doet sluiten voor zijn artistieke en technische onvolkomenheden.

Hoe snel Madou's vaardigheid zich heeft ontwikkeld, blijkt uit de lithografieën, die hij maakte voor de *Voyage Pittoresque dans le Royaume des Pays-Bas*, aangekondigd in het *Journal de Belgique* van 8 Januari 1822. De uitgever Jobard had dit werk bewust opgezet als een navolging van de *Souvenirs Pittoresques du Général Baeler d'Albe*. (36) Om in stijl te blijven zond hij daarom een generaal op pad — de Howen was diens naam (37) — om tesaamen met de onderwijzer J. J. De Cloet, aan wie de tekst was toevertrouwd, door heel het Koninkrijk *campagnes* en *usines* te verzamelen en derzelfer eigenaren tot intekening op het door Jobard in het vooruitzicht gestelde album te bewegen. Mag men later ook al honend schrijven, dat de wereld van deze illustere militair drie dingen zeker wist, te weten, dat hij generaal was, dat hij zich *de H.* noemde en dat hij tekende voor geld, om hieraan nog toe te voegen, dat het niet dergelijke lieden waren, aan wie het recht toekwam, om België in haar pittoreske schoonheden te bezingen (38), een feit blijft, dat diezelfde wereld hem kon benijden om het gemak, waarmee hij zijn tekenpotlood hanteerde en om de goede smaak, die hij bij de keuze van zijn onderwerpen aan de dag legde. Natuurlijk kleefden hem, zoals iedere amateur, vele technische onvolmaaktheden aan. Maar voor het retoucheren hiervan, voor de verbetering van het perspectief, voor het stofferen met figuren en tenslotte voor de overdracht op steen had Jobard zijn lithografen, waaronder op de eerste plaats de snel lerende Madou. Niet altijd tekende de Howen de gezichten voor deze collectie zelf. Soms ook profiteerde hij van reeds bestaande tekeningen of gunde hij kasteelbewoners de eer en het plezier om zelf hun bezitting in beeld te brengen. Een enkele maal stuurde Jobard — wij veronderstellen om een regelmatige

verschijning van de afleveringen te verzekeren — behalve de generaal nog andere artisten op pad. Zo treft men tussen de signaturen van de stipt maandelijks verschijnende afleveringen de namen van de graven de Liedekerke en de Lannoy, van baron de Peellaert, van A. de Marbaix, kapitein Roloff, Haubenschmied, E. Trumper, Hubert, C. A. Snoeck, P. J. Goetgebuer, C. Coene, B. Mary, P. F. De Noter, Rancelot, Philibert Bron, Lens, Dietzler, D. Gérard, Jonxis, Wijnantz en A. Schelfhout. Evenmin als de Howen stond Madou alleen voor dit omvangrijke werk. Hoewel hij zelf het leeuwenandeel op zich nam, werd hij bijgestaan door Courtois, Saurel, de gebroeders Boëns en Van Marcke. (39) Maken de eerste afleveringen een nog wat stijve indruk, met de maand wordt de kwaliteit der platen beter. Is het eerste honderdtal eenmaal gepasseerd, dan treffen wij vele platen, die ons verrassen door een solied teken-talent, gecombineerd met een knappe benutting van het procédé en een gevoelig oog voor de pittoreske zijde van de natuur. Dat de werkelijkheid hierbij wel eens geweld werd aangedaan — uit nalatigheid of omwille van het effect — moge men de romantische artist ten goede houden en kan voor de heden-daagse beoordelaar, in tegenstelling met die van zovele jaren her, ook nauwe-lijks een reden tot kritiek zijn.

Als in 1825 twee flinke banden gevuld zijn, besluit de uitgever, om deze kennelijk winstgevende onderneming nog een tijdlang voort te zetten en hij kondigt dan een vervolg aan onder de titel *Châteaux et Monumens des Pays Bas*. 'De kastelen', zo schrijft Jobard in een prospectus (40), 'maken in het huidige tijdsgewricht de trots en de sier van een beschaafd land uit. Bovenal België is met kastelen en landhuizen gezegend. De tijd heeft afgerekend met de afzichtelijke, versterkte riddergoederen en haviksnesten, waarvan de brokstukken, hoog op piekige, naakte rotsen, door hun luguber uiterlijk de voorbij-ganger nog steeds met afschuw vervullen. Gelukkig zijn zij van de aardbodem weggevaagd, om plaats te maken voor ware lustverblijven, toonbeeld van een exquise smaak en eenieder verrukkend door hun riant bouwtrant.' Een dergelijke aankondiging laat niet na de indruk te wekken, als zou de uitgever zijn publiek ongevoelig geacht hebben voor de pittoreske en macabere heerlijkhe-den van de Romantiek, die voor de deur stond. Toch nemen wij niet aan, dat achter dit valse pathos een oprechte en persoonlijke overtuiging schuil gaat. Jobard toonde zich over het algemeen heus wel op de hoogte van wat zich om hem heen afspeelde. Wij verdenken er hem dan ook sterk van, dat het hier slechts een pleidooi geldt voor zijn weinig interessante landhuizen, teneinde aldus de verkoop te stimuleren. Wachten wij ons voor de kronkels in het brein van deze uitgeslapen koopman, voor de complexiteit van zijn denken en han-delen. Onvermijdelijk was, dat, waar deze nieuwe serie nog méér landheerlijke bezittingen bevatte dan de vorige, er van natuurverbeelding en vrije fantasie weinig sprake kon zijn. Nauwkeurigheid van tekening was het koperspubliek, dat in hoofdzaak bestond uit de gelukkige bewoners van de *Châteaux* — min-

HET ALBUM MET LANDSCHAPSLITHOGRAFIEËN

der van de *Monumens* —, méér waard dan welke schilderkunstige verfraaiing ook. Gevlijd door de eer hun aangedaan, waren de kasteelbezitters stellig gaarne bereid, om op het complete werk in te schrijven, te meer omdat zij in dat geval hun eigen bezitting — gelithografeerd in zesvoud — gratis erbij ontvingen. In minder dan vier jaar tijds verschenen zo meer dan twee honderd platen, op steen getekend door Madou, Kreins, Sturm, Van Hamme, Roux en de Peellaert. De originele schetsen waren weer gemaakt door de Howen en velen van de medewerkers aan de voorgaande serie; nieuw waren de namen van Lemaître, D'Anethon, van Aefferden, Pingret, De Loose, Van Hemelrijck, C. H. Smit, Colleye, Moreau, Bertrand, Sturm, Kreins, Taylor, Mogford en T. S. Cooper als tekenaars naar de natuur. De vele buitenhuizen zijn uiterst conventioneel getekend; die onderwerpen evenwel, waarvan men mag veronderstellen, dat zij vrijelijk door de tekenaar zijn uitgezocht, getuigen van een prijzenswaardig streven naar een eerlijke natuurverbeelding, bekroond door enige verrassende resultaten.

Toen in 1829 ook deze tweede serie overeenkomstig de bij de aanvang gelanceerde opzet voltooid was, bleek de inventiviteit van de uitgever en zijn staf nog even groot te zijn als altijd. In een *avis* bij de 34e aflevering kondigde Jobard aan, dat hij — hoewel het arsenaal van pittoreske en historisch opmerkelijke gezichten bij lange na nog niet was uitgeput — een punt achter deze collectie gezet zou hebben, ware het niet, dat hem van alle kanten verzoeken om voortzetting toestroomden, met name van die kasteeleigenaren, aan wie tot dusver nog geen opname tussen de *Châteaux et Monumens* was te beurt gevallen. Graag stelde de uitgever het voor, dat hij zijn derde serie, het *Album Pittoresque des Pays-Bas*, begon, om niemand tegen het hoofd te stoten en ieder tevreden te stellen. Wat er ook van zij, dit album heeft niet meer de omvang van zijn voorgangers bereikt. Begonnen in 1830, heeft men de publicatie niet langer dan één jaar voortgezet, in welke tijd 36 platen verschenen zijn, allen gelithografeerd door Sturm.

In velerlei vormen wordt, wat wij in hoofdzaak kunnen noemen het werk van de Howen en Madou, door Jobard en het Etablissement de Lithographie Coloriée herdrukt en opnieuw in de handel gebracht. Het fraaiste geheel echter, uit deze samenwerking ontstaan, is een klein album, waarschijnlijk daterend uit de tweede helft der jaren twintig, dat als titel draagt *Vues Pittoresques des Environs de Trèves* en dat vermoedelijk niet meer dan drie platen rijk was: *Ruïnes des Bains Romains*, *La Porte Noire* en *L'Abbaye de St. Maximin*. Hierin toont Madou een vaardigheid over de lithografeerstift te bezitten, die uitdaagt tot een vergelijking met de *Vues Pittoresques depuis Francfort jusqu'à Cologne*, 36 tekeningen van de Howen uit het jaar 1824, die door de Parijse drukker Engelmann waren toevertrouwd aan lithografen als Deroy, Villeneuve, A. Joly, Vauzelle, Dupressoir en Bichebois. (41) Wil men dit fraaie album beschouwen al het beste werk, door de Howen op stapel gezet, dan diene men

wel te beseffen, dat de verdiensten hiervan niet zozeer toekomen aan de tekenaar, als wel aan Engelmann's lithografen, die op dat moment reeds op een ervaring van meerdere jaren in het vak konden bogen.

Een werk van waarlijk grootse allure, dat artistiek gesproken Jobard's *Voyage Pittoresque* overtuigend naar de kroon steekt, maar dat daartegenover niet kan bogen op oorspronkelijkheid, is de *Collection Choisie de Voyages Pittoresques* van de gezamenlijke uitgevers Goubaud en Wahlen. Tot voorbeeld strekten hun een vijftal achttiende eeuwse reisboeken in kopergravure van Franse huize. (42) De uitgevers stelden zich voor, om deze in het zoveel goedkopere en minder tijdrovende lithografische procédé te reproduceren en er aldus een wereldexploitatie van te maken. De naar raming 500 folio-platen zouden worden uitgevoerd op het atelier van Goubaud, terwijl Wahlen de bijbehorende tekst — eveneens ontleend — voor zijn rekening zou nemen. De eerste van vier series platen bestond uit de gecombineerde reizen naar Griekenland en Constantinopel, door de uitgevers aangekondigd op 1 September 1822 en verschenen met ingang van 6 November van dat jaar. (43) Elke aflevering zou als regel vijf platen tellen, doch erg strikt heeft men zich hier niet aan gehouden. Kwamen in 1822 twee afleveringen gereed, in 1823 verschenen er tien, in 1824 acht en gedurende de daarop volgende jaren niet meer dan twee of drie per jaar. Toen op 16 Juli 1828 de laatste aflevering van de pers kwam, waren daarmee de bovengenoemde twee reizen compleet, een *Voyage Pittoresque de la Grèce* — ingeleid door Philippe Lesbroussart — met 142 platen en een *Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore* met een tekst van Barbié du Bocage en 48 platen. Behalve op gesatineerd wit papier kon men de platen ook krijgen in een uitvoering gedrukt op chine, doch deze laatste was beperkt tot vijftig exemplaren. De Griekse reis telt soms twee of drie afbeeldingen per pagina; in de reis naar Constantinopel is het merendeel der platen een hele pagina toegemeten. Zij tonen ons landschappen, monumenten en klederdrachten, maar ook dwarsdoorsneden en detailtekeningen van bouwen beeldhouwkunst. Hoewel men in de Griekse reis na plaat 105 een merkbare verslechtering waarneemt, is toch het totaal der platen — mede gezien de vroege verschijningsdatum — verrassend van kwaliteit. De reis naar Constantinopel is gaver en egalier en wint het nog van die naar Griekenland. Beide reizen zijn door elkaar verschenen, maar de laatste was voltooid, toen de achteruitgang intrad. Voor een groot deel ontleent dit werk zijn waarde aan de medewerking van de jeugdige Lauters. Het is moeilijk uit te maken, of het staken van de publicatie en het teruglopen van de kwaliteit rechtstreeks verband houden met Lauters' vertrek op het atelier van Goubaud. Het lijkt ons waarschijnlijker, om het eerste te zien als aanleiding tot, dan als oorzaak van het laatste. Na enige jaren was het immers wel duidelijk geworden, dat de uitgevers deze machtige onderneming niet meester waren en dat zij hun markt overschat

hadden. Terwijl Lauters zijn leermeester in 1826 pas verliet, moeten de moeilijkheden in Goubaud's bedrijf reeds het jaar tevoren begonnen zijn. Uit de traagheid, waarmee sinds die datum de afleveringen verschijnen, kunnen wij slechts constateren, dat hij niet dan met de grootste moeite aan de verplichtingen tegenover zijn intekenaars kon voldoen. Het was een geluk, dat de onderneming per slot van rekening geruggesteund werd door Auguste Wahlen, één der meest fortuinlijke overdruckers van deze tijd. (44) De *Calcographie Royale* was gedoemd om te verdwijnen. De concurrentie van Jobard, ontegenzeggelijk de machtigste steendrukker der jaren twintig, nam in scherpte toe en ook Van den Burggraaff en Dewasme waren rivalen van betekenis geworden. De *Collection Choisie* is als een nachtkaaars uitgegaan en met haar verdween ook de naam Goubaud. De zucht naar *grandezza* is beiden fataal geweest. Een vergelijking met de originele platen in kopergravure, waartoe deze copie onomwonden uitnodigt, valt — hoe kan het anders — uit in het nadeel van de steendrukken. Zij vormen het sprekende bewijs, dat de gedragen en uitgewogen kopergravure geen omzetting gedooft in het snel noterende medium van de lithografie. Zien wij echter af van iedere vergelijking, dan worden wij getroffen door het uitzonderlijke van Goubaud's prestatie en van diens goed gedirigeerde staf, die, luttele jaren nadat de lithografie in België haar intrede had gedaan, zozeer hun middelen beheersten.

Omstreeks de tijd, dat het bedrijf Goubaud in liquidatie ging, moet door één van zijn leerlingen zijn opgericht de Lithographie Belge de H. Delpierre. De traditie van zijn leermeester zette deze lithograaf voort door de curiositeit van het publiek te blijven voeden met beelden van het Middellandse Zeegebied. In 1828 immers kwamen van de personen van dit bedrijf de eerste afleveringen van een *Description des Monumens de Rhodes* door kolonel Rottiers. Deze militair was gedurende de jaren 1825—1826 belast geweest met een wetenschappelijke expeditie in de Levant. Zijn gevoelens van dankbaarheid jegens zijn soeverein, aan wie hij dit werk had opgedragen, wist de auteur niet beter te vertolken, dan door passende illustraties aan zijn verslag over de monumenten van het eiland Rhodos een aantrekkelijk cachet te geven. Hiertoe had hij zich laten vergezellen door een stadgenoot, de Antwerpse schilder P. J. W. Witdoeck, die het grootste deel van de 75 schetsen naar de natuur voor zijn rekening nam. Maar ook de expeditieleider zelf — een zeer bereisd man, die, vóór hij in Nederlandse dienst trad, lange tijd onder Russisch vaandel had gestreden, tot in Perzië toe — liet zich als tekenaar niet onbetuigd. Het eiland Rhodos was tot op dat moment nog ontsnapt aan de algemene belangstelling van landschapstekenaars voor het Oostelijk bekken van de Middellandse Zee. Kolonel Rottiers geeft ons een zeer gedetailleerde beschrijving van het eiland, beginnend met een verhandeling over de Kolossus, waarvan hij een nogal fantastische reconstructie geeft, door Madou op steen getekend. Vervolgens schetste hij het belang van Rhodos in de tijd der Kruistochten en de vele aanknopingspunten,

welke tal van Europese vorstelijke families met dit eiland hebben, vooral door de langdurige vestiging aldaar van de Johannierter Orde. Is de artistieke waarde van het merendeel der platen, gelithografeerd door de gebroeders Boëns, Kreins, Simonau, Van Genk, Linati, Montius, Colleye, Van den Kerckhoven, Vincent, F. Charles en de drukker Delpierre zelf — de vijf eerstgenoemden hebben het er nog het beste van afgebracht — niet of nauwelijks van betekenis, de historische en documentaire waarde vormt daartegenover een royale compensatie. Zeer interessant voor de archeoloog bij voorbeeld zijn de reproducties van de fresco's van Dieudonné Gozon in de *Caveau de Philermé*, de gebrandschilderde vensters van de *St. Jean* en de *Ste Cathérine* en de met porfier ingelegde graftombe van Fabritius Caretti, welke allen met de hand gekleurd zijn. Na vijftien afleveringen was het werk eind 1830 compleet.

Onder de reisbeschrijvingen van dit genre kan men ook rangschikken een project, dat wel door de uitgever werd aangekondigd (45), doch waaraan als zodanig geen uitvoering is gegeven. De *Description de l'Egypte ancienne et moderne d'après les observations et les recherches qui ont été faites en Egypte pendant l'expédition de l'armée française* is niet anders dan een overdruk door Auguste Wahlen naar een te Parijs verschenen origineel, daterend uit de jaren 1809—1822; het illustratieve gedeelte zou bestaan uit honderd platen gr. fol., op steen gecopieerd door Roux, Madou en de gebroeders Boëns en gedrukt door Guillaume Van den Burggraaff. Met ingang van 1 Juli 1825 moest iedere maand één aflevering verschijnen, bestaande uit vier platen en vier bladzijden tekst, totdat het werk voltooid zou zijn in vier forse banden. Teneinde zich te vergewissen van de kwaliteit van het door de uitgevers gebodene, kon men ten hunnen huize tekst en platen komen inspecteren. (46) Het begin is gemaakt, maar veel verder schijnen de initiatiefnemers niet gevorderd te zijn. (47) Het voorbeeld van de *Collection Choisie* leert ons, dat dit voor de nationale lithografie geen ernstig verlies kan zijn geweest.

Een duidelijk autochtoon karakter vertonen de plaatwerken van Dewasme. Meer dan welke drukker ook fundeerde hij zijn bedrijf op de uitgave van landschappen en monumenten uit eigen omgeving, getekend door lokale kunstenaars. Niemand, die zozeer de geest van zijn tijd heeft aan gevoeld en geen fonds, dat zozeer een graadmeter is voor wat er jaren lang in België is omgegaan. Het eerste album in de ware zin des woords, door Dewasme uitgegeven, was de *Collection Historique des Principales Vues des Pays-Bas*, aangekondigd in de *Feuilles de Tournai* van 18 Februari 1823. Als lithografen werkten hieraan mee de chevalier de la Barrière, J. B. De Jonghe en Louis Haghe, gezichten uitvoerend naar eigen tekeningen, maar ook naar ontwerpen van Van Assche, Roloff, Hallart, Vermote, Philibert Bron, Goethals, De Noter, kapitein de Man, baron de Peellaert, Delacourt, Depelchin, Fauquez en Vandesteene père. De uitgever verantwoordde aard en opzet door in de inleiding te zeggen,

dat Jobard zich in zijn *Voyage Pittoresque* tot op dat moment voornamelijk tot het Oostelijk gedeelte van het land beperkt had, terwijl de Nederlanden zo uitgestrekt waren, dat zij best nog een nieuwe soortgelijke exploratie en exploitatie gedoogden. Op 3 Augustus 1824 werd het werk — volgens de *Feuilles de Tournai* — voltooid met de twaalfde en laatste aflevering van acht platen, vergezeld van een tekst in twee talen. Het grootste deel der platen is gewijd aan de provincies Henegouwen en Vlaanderen en zelfs al ware dat niet het geval geweest, de keuze van Dewasme's gezichten was zo fundamenteel verschillend van die van Jobard, dat er van een doublure geen sprake kon zijn. Was Jobard's uitgave een conventionele kastelentocht, een speculatie op het trotse zelfbewustzijn van de landeigenaar, Dewasme's opzet getuigde niet alleen van meer originaliteit, maar de laatste schonk zijn intekenaren ook uitgesproken die gezichten, die appelleerden aan de smaak van de nieuwe tijd; dit alles zonder vlijerei ten opzichte van een land en landhuis bezittende klasse of valse schaamte in de keuze van die gezichten, die men enige jaren tevoren nog niet de moeite van het uitbeelden waard geacht zou hebben. Het is dit album, waarin het eerst de aandacht werd gevestigd op de uitgebrande abdij van Aulne, een eertijds rijk en machtig Premonstratenserklooster, op de ruïnes van de kerk van Dudzele, op de abdijkerk van St. Martin te Doornik, op de kapel van Calevoort, op het prachtig gelegen kasteel van Bouillon, allen met zoveel voorliefde voor de romantische amateurtekenaar opgezocht en uitgebeeld. De *Collection Historique* is tot dusver het best geslaagde en meest eigentijdse werk, in lithografie uitgevoerd.

Een ander prachtig album was de *Collection des Anciennes Portes de Bruxelles et autres vues remarquables du Royaume des Pays-Bas*, uitgegeven door Van den Burggraaff tussen de jaren 1823—1825. Aard en verzorging zijn zoals wij deze van Dewasme gewend zijn en een vergelijking met diens fonds dringt zich dan ook onmiddellijk op. Hoewel deze collectie volgens aankondiging van de uitgever (48) zou bestaan uit twintig afleveringen van vier lithografieën, zag slechts een eerste serie van twintig platen het licht, vergezeld van een historische tekst. Het lijdt geen twijfel, of dit werk was door Van den Burggraaff opgezet in wedijver met Jobard en Dewasme, van welke beiden hij de eerste in de schaduw stelt, de tweede evenaart. Voor de tekeningen naar de natuur had Van den Burggraaff P. Vitzthumb erop uit gestuurd, een voortreffelijke keuze, want diens gezichten, op steen gezet door Alexander Boëns, zijn zowel artistiek als topografisch ten volle verantwoord.

Uit een samenwerking van Van den Bruggaaff en Dewasme ontstaan de *Trente Vues d'Anciens Monumens et des Habitations de Quelques Personnes Illustres*. Tekenaar, lithograaf en uitgever van dit werk noemt zich een zekere F. Plou, die wij kennen als leerling van het atelier Goubaud. De dertig gezichten, waaruit dit album bestaat verschenen tussen 1825—1826 en zijn vergezeld van een summiere verklarende tekst bij iedere plaat. Plou was bepaald geen

licht en uit middelmatige tekeningen konden zelfs de persen van Dewasme en Van den Bruggaaff tesamen geen superieur album te voorschijn toveren. Interessanter echter dan de manier waarop, was de aard van het afgebeelde en de keus, hierbij gemaakt. Zo merkt men op, dat de hier weergegeven woonsteden op de componist Gluck na allen dichters betreffen, beginnend bij Tasso, de wederontdekking van de Romantici, via Pope, Steele, Thomson en Gray tot de Klassicist abbé Delille en de volbloed Romanticus Lord Byron toe. Het album opent met een titelplaat, door de auteur in de inhoudsopgave beschreven als *frontispice représentant un artiste voyageur, dessinant des sites pittoresques, des ruines, des tombeaux, des montagnes*, een beschrijving, die duidelijke taal spreekt omtrent de voorstellingswereld van de tekenaar-lithograaf. Op een met klimop overgroeide rots, aan de voet waarvan onze *artiste-voyageur* gezeten is, staan de regels gebeiteld: *A la Nature, au Génie, au Malheur*, die met hun *Lamartiniaanse* klank weinig twijfel meer laten omtrent een voortgaande doordringing van de Romantiek temidden van de tekenaars en lithografen van het landschap in België.

Het aannemen van een romantische zienswijze geschiedde — ook in de landschapslithografie — niet van vandaag tot morgen. Zagen wij, hoe bij Plou eerder het uitgebeelde dan de uitbeelding zelf in het teken van de tijd stond, het zou nog twee jaar duren eer de Romantiek zich ondubbelzinnig manifesteerde, zowel in de keuze van het onderwerp, als in zijn interpretatie en behandeling. Helaas betrof het een copie naar een Frans origineel, maar ditmaal had men een strikt contemporaine uitgave tot voorbeeld genomen. De *Vues Pittoresques de l'Ecosse*, zoals van beide versies de titel luidt, verplaatsen ons naar Schotland, de bakermat van de Angelsaksische Romantiek. Sinds 1745 verbonden met Engeland, had dit land geleidelijk alle politieke betekenis verloren. Zelfs touristen lieten deze streek, die staatkundig was teruggebracht tot het niveau van een provincie of graafschap, op gezag van Dr Johnson liever over aan geologen en mineralogen. Geleerden oordeelden, dat de Schotse beschaving niet verder reikte dan de muren van de universiteiten van Edinburgh en St. Andrews. Zelfs de dichters zagen het prachtige bergland nog slechts door de monotoon geworden verzen van Ossian. Met één slag nu werd hierin verandering gebracht door Walter Scott en de Lake Poets. Het is Scott, die, zoals het in de aankondiging van dit werk heet (49), de wereld de ogen geopend heeft voor de achtergronden van de poëzie van Burns, die de bergen van zijn geboorteland heeft omkleed met een pittoreske vorm en die de eenzaamheid van de Schotse wouden bevolkt heeft met het aan de vergetelheid ontrukte ras der Kelten. Inderdaad trok sinds de eerste publicatie van de romans van Walter Scott het oude Schotland méér de belangstelling van toeristen, archeologen, dichters en schilders dan enig land in Europa en dreigde een reis naar Schotland de stereotype Rome-reis te verdringen. Voor het vaste land gaven Charles Nodier en Amédée Pichot de toon aan: in 1820 reeds pelgrimeerden zij naar

PLAAT V



A

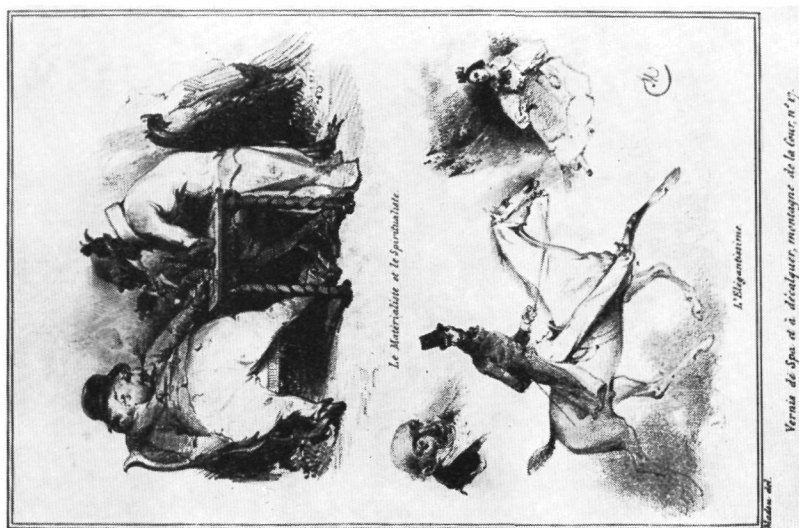
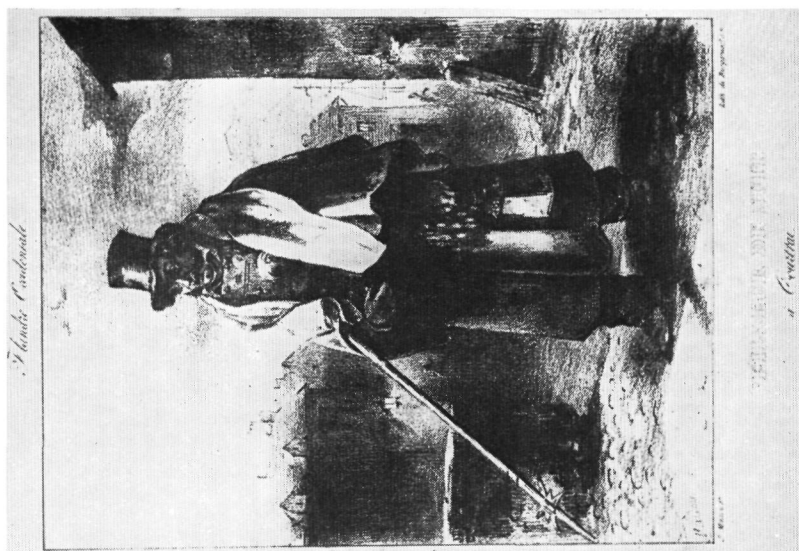


B

A J. B. Madou, *Jésuites*. 1827.
Costumes Belghiques Anciens et Modernes, Militaires, Civils et Religieux.

B C. Linati, *Boucher ambulat dans Mexico*. 1827.
Costumes Civils, Militaires et Religieux du Mexique.

PLAAT VI



A J. B. Madou, *Veilleur de nuit à Courtrai*. 1827.
Costumes du Peuple de toutes les Provinces des Pays-Bas.

B J. B. Madou, *Le Keepsake des Enfans pour 1835*.

dit Mekka der Romantici. Pichot zette zich vanaf die datum aan de vertaling van Scott's romans en vijf jaar later werd hij door de Parijse uitgever Charles Gosselin uitgenodigd, om een tekst te schrijven — die in hoofdzaak bestaan zou uit ontleningen aan de grote romancier — bij een aantal gezichten van A. F. Pernot, die hij had laten lithograferen door niemand minder dan de jonge Bonington, door Bichebois, David, Deroy, Joly, Enfantin, Francia, Goblain, Harding, Jacottet, Sabatier en Villeneuve. Het aldus van 1826—1828 tot stand gekomen werk werd door Dewasme nog lopende de publicatie gecopieerd. De keuze van een lithograaf viel op Lauters, die zich reeds zo jong een reputatie had verworven in dienst van Goubaud. Men realiseerde zich wel de zwaarte van de taak, de twintigjarige Lauters op de schouders gelegd, om een werkstuk te leveren, dat niet mocht onderdoen voor hetgeen het puik der Franse lithografen hem had voorgedaan. Waardoor werd het Franse voorbeeld gekenmerkt? Tekenaar en lithografen toonden zich duidelijke adepten van William Gilpin; onder hun ogen hadden zij Gilpin's geïllustreerde *Tours*, systematische reizen door een aantal Engelse graafschappen, allen onder de uniforme titel *Observations on . . . relatively chiefly to Picturesque Beauty*. De hierin afgebeelde landschappen en alle landschappen van reizigers in Gilpin's spoor vertonen het diffuse licht en de rijke toonschakeringen, de verstilde poëzie van een onbetreden natuur, die de dichters van het Lake District tot hun onvergankelijke verzen heeft geïnspireerd. Zelfs door de Franse lithografieën heen raadt men het andere medium, *aqua tinta*, proeft men Burns, Wordsworth en Coleridge. Dit was hetgeen Lauters moest kopiëren. Picturaal was hij hier tegen niet opgewassen. Het Schotse landschap was de eenvoudige Belg, die nooit meer van de wereld gezien had dan Brussel en naaste omgeving, ten enenmale vreemd. Met deze wetenschap moeten wij er ons niet over verwonderen, dat Lauters' platen het licht missen en de speelsheid, die wij genieten in een Bonington; dat zijn luchten leeg zijn, zijn meren zonder spiegeling, zijn bergen zonder massaliteit. De opdracht was bovendien ondankbaar, waar het slechts een copie betrof, en pas de toekomst zou bewijzen, waartoe Lauters in staat was. In de maand April van het jaar 1827 kon de eerste aflevering verschijnen. Elke aflevering bevatte vijf platen, naar keuze op chine of op velijn. Een bizonderheid vormden de vignetten, die naar het voorbeeld van Taylor en Nodier's *Voyages Pittoresques et Romantiques dans l'Ancienne France* waren afgedrukt op het einde van ieder hoofdstuk. In het origineel waren deze vignetten getekend door Delaroche en Lami en evenals de platen zijn zij door Lauters gecopieerd. De publicatie verliep volgens plan en in 1829 kon de twaalfde en laatste aflevering aan de intekenaren worden toegezonden. De prijs van de Belgische uitgave bedroeg slechts de helft van die van de Franse uitgave, hetgeen haar succes verzekerde. Geloven wij de uitgever, dan werden alom de artistieke kwaliteiten van het album geprezen. Wij kunnen ons dit levendig voorstellen zolang de koper zijn afleveringen niet vergeleek met wat Gosselin het Franse publiek had geboden.

VI

Het eerste album met tekenvoorbeelden en tevens het eerste werk van uitgesproken artistieke allure, dat de lithografie in België heeft voortgebracht, was een *Cours de Dessin comportant 100 grandes planches*, uitgegeven door de directeur van de Antwerpse Academie, Mathieu Ignace Van Brée, en in 1819 gedrukt op de persen van J. P. Ubaghs. Van Brée, die bekend stond om zijn Orangistische sympathieën en die een jaar tevoren reeds op het atelier van Ubaghs een portret van Willem de Zwijger naar van Mierevelt had doen uitvoeren, droeg deze cursus op aan de Prins van Oranje. Als in moderne ogen Van Brée's *Cours de Dessin* wat grof en onbeholpen aandoet, dan komt dit stellig meer voor rekening van de nog niet geroutineerde drukker dan voor die van de alom befaamde tekenaar. Hetgeen pleit voor dit vroege werk is het feit, dat, zoals Hymans ons doet geloven (50), deze modellen meer dan zestig jaar lang hun dienst bewezen hebben bij het tekenonderwijs op de Antwerpse Academie.

Het tekenen van landschappen was in de tijd, die wij hier behandelen, méér in zwang, dan het tekenen van levende wezens. Voor beoefenaars van deze schone kunst gaf Dewasme een *Suite des Principes de Paysages Dessinés* uit, profiterend van het feit, dat hij in zijn onmiddellijke omgeving een beroep kon doen op J. B. De Jonghe, de ongeslagen meester in dit genre. De eerste aflevering van de veertig lithografieën, waaruit deze suite zou bestaan, zag het licht ten tijde van Dewasme's associatie met Aubry, begin 1823. (51) De laatste aflevering verscheen, toen Dewasme reeds gevestigd was te Brussel, in 1826. Behalve De Jonghe werkten mee de chevalier de la Barrière en de Franse schilder Hennequin. Het werk moet grif van de hand gegaan zijn, want in 1827 reeds komt de uitgever met een tweede druk op de markt, die hij opdraagt aan de Minister van Binnenlandse Zaken en Onderwijs en waarvan hij de titel heeft gewijzigd in *Principes de Paysages d'après nature et exécutés sur pierre par J. B. De Jonghe*, aldus meer munt slaande uit de naam De Jonghe. Beide albums zijn verzorgd, zoals wij dit van Dewasme gewend zijn, en naast platen met een noodzakelijk schools karakter, treffen wij er pittoreske gezichten in aan, die in niets behoeven onder te doen voor de *vues* uit de *Collection Historique*.

Eén der steunpilaren van de Doornikse lithografie werd Philippe-Auguste Hennequin, een refugie uit Lyon, die via Luik en Malmédy in Doornik was beland. Hennequin was opgevoed in de klassicistische tradities en had de grote Klassicist David tot leermeester gehad. Desondanks doet zijn werk soms zeer romantisch aan; door een veelvuldig gebruik van clair-obscur bereikt hij zelfs uitgesproken *Caravageske* effecten. Aangezet door zijn Doornikse omgeving, die zeer hoog tegen hem moet hebben opgezien, verwaardigde Hennequin zich, toen hij de zestig al lang en breed gepasseerd was, om ook zelf deze nieuwe vinding, de lithografie, eens te beproeven. Na aan enige uitgaven van De-

wasme zijn medewerking te hebben verleend, besloot hij een flinke greep te doen uit zijn portefeuilles en schetsboeken ten profijte van de aspirant-tekenaar en schilder en ten pleziere van zijn omgeving. Zo verscheen in 1825 — voorzien met het adres van de boekverkoper Payen-Allard — het *Recueil d'Esquisses et de Fragmens de Compositions tirés du portefeuille de M. Hennequin, contenant un choix de sujets dans le style grec, romain et moderne, lithographiés par lui*, gedrukt op de persen van de Lithographie Tournaisienne, Dewasme & Cie, na de derde aflevering voortgezet door Camille Aubry en door deze laatste in 1826 voltooid. Ondanks romantische onderwerpen als *Montaigne visitant le Tasse* en actuele onderwerpen als *Inondation de la Hollande* en 1825, draagt de inhoud van Hennequin's portefeuille een ondubbelzinnig klassicistisch stempel. De waarde van dit album is o.i. niet zozeer gelegen in het uitgebeelde, alswel in Hennequin's vrije, krijtachtige techniek en in het élan, waarmee hij, soms niet zonder slordigheid, zijn steentekenstift heeft weten te hanteren.

Nog dikwijls werd het Klassicisme aan de jongere generatie ten voorbeeld gesteld. Een honderdtal werken van Canova, beelden en bas-reliefs, die te Parijs door een zekere Réveil in kopergravure gereproduceerd waren, werden door Jobard andermaal gereproduceerd, nu in lithografie; in 1826 kwam de eerste aflevering van de pers onder de titel *Oeuvre de Canova, recueil de gravures au trait, d'après ses statues et ses bas reliefs exécutés par M. Réveil... précédé d'un essai sur sa vie et ses ouvrages par M. Delatouche* en met twintig afleveringen van vijf kwartoplaten was dit werk datzelfde jaar nog compleet. Een mindere godheid uit het klassicistische milieu, maar niettemin een tekenaar, die een grote invloed heeft uitgeoefend — met name in Duitsland —, was John Flaxman. Engelsman van geboorte en van professie beeldhouwer, kwam hij in contact met de klassieke oudheid, maar méér nog met de klassicistische kring van Winckelmann, Canova, Angelica Kaufman e.a., tijdens een verblijf te Rome kort vóór de eeuwwisseling. In de Griekse vazenschilderingen, aldaar ontdekt, vond hij inspiratie tot een nieuwe tekenstijl, de z.g. *outline drawing* of *Umriss*, in het Nederlands wel vertaald als *omtrek-* of *contourtekening*. Het waren de grote klassieke teksten, zoals de *Ilias* en de *Odyssee*, de drama's van Aeschyles en de *Theogonie* van Hesiodus, maar ook de werken van Dante en Milton, waarmee Flaxman zich als illustrator mat. Van de *Ilias*-illustraties, die reeds vele drukken in kopergravure beleefd hebben, gaf Jobard het Belgische publiek in 1825 een editie in lithografie, er zich op beroemend, deze grote tekenaar zodoende binnen handbereik van rijk en arm gebracht te hebben. (52) Eén van Flaxman's navolgers in eigen land was Thomas Hope. Zich eveneens baserend op Griekse vazenschilderingen, stelde deze voor tekenaars, schilders en beeldhouwers, die zich met het antieke genre bezig hielden, een costuumboek samen. Naar de originele uitgave van 1812 werden de Engelse kopergravures tussen 1826—'28 door D. Vincent in lithografie gecopieerd,

deels op het atelier van de gebroeders Williaume, deels op dat van Van den Burggraaff. Het gebeurde ook, dat men het voorbeeld niet van de classicistische, maar van de klassieke kunstenaar inriep. Zo vatte de reeds eerder genoemde Plou, die zich voor deze gelegenheid architect noemt, tesamen met de boekverkoper Demat in 1824 het plan op, om de pas ontdekte *Elgin Marbles* in lithografie te reproduceren. Deze waren, nog ternauwernood vanuit Athene te Londen gearriveerd, in 1818 door Richard Lawrence in omtrektekening gegraveerd. Met de schilder Hennequin scheen Plou te zijn overeengekomen, dat deze de vijftig gravuren van Lawrence zou retoucheren en op steen zou kopiëren. (53) De eerste aflevering was onder de titel *L'Oeuvre de Phidias au Parthenon d'Athènes* aangekondigd voor April 1825 en om de zes weken zou een nieuwe aflevering van tien folioplaten het licht zien. Welke kink hier in de kabel is gekomen, weten wij niet, maar het werk in kwestie heeft het stadium van de voorbereidingen nooit gepasseerd en al dit schoons is het Belgische publiek onthouden gebleven.

Naast albums met voorbeelden, waarvan men zich afvraagt, of zij ter instructie, dan wel voor het plezier van het bekijken zijn uitgegeven, verschenen er in deze jaren ook tekencursussen in striktere zin, allen gedrukt op de persen van Jobard. Op de eerste plaats is daar het album *L'Art de dessiner le Paysage d'après nature*, een cursus van zestig tekenvoorbeelden, gelithografeerd door een *artiste anglais*, wiens identiteit wij niet kennen en waarvan wij slechts weten, dat hij woonde op no. 769 Montagne de la Cour. Het werk is begonnen en voltooid in 1825 en het was verkrijgbaar ten huize van de auteur. De amateur vond er afbeeldingen in van zee, bomen, rotsen, watervallen, gebouwen, mensen en dieren; voorts werd hij ingewijd in de geheimen van het afstands perspectief en in diverse lichteffecten. Voor hen, die zich zochten te bekwamen in de omtrektekenstijl gaf Jobard in 1827 een *Cours Élémentaire de dessin linéaire d'après les principes de Pestalozzi* uit, bestaande uit 48 voorbeeldplaten. Kleiner van omvang en technischer van aard was het *Traité de Perspective à l'Usage des Peintres, Dessinateurs, Lithographes et Amateurs*, een Belgische editie uit 1829 van een standaardwerk van de Franse didacticus Camille Farcy, dat te Parijs in korte tijd drie opeenvolgende drukken beleefd had. Compleet bestaat het *Traité* uit vier cahiers, die elk drie tekeningen bevatten en één of meer figuurplaten met een verklarende tekst.

VII

Kunnen wij landschapslithografie en tekenvoorbeeld bestempelen als typische producten van deze tijd, een minder aan de tijd aangepaste rol daarentegen speelde de lithografie in een aantal plaatwerken ter cultivering en conservering van een traditie, roemrijk voor vorst en natie. Dit was een genre, dat als een krachteloze tweede bloesem was ontsproten aan een reeds dorre tak, een

genre, dat dank zij het onverwachte zonnetje van de lithografie zijn bestaan nog enige decennia in de nieuwe eeuw heeft weten voort te zetten. De klimmende ster van het geslacht der Oranjes kruist in deze werken de dalende ster van Napoleon. Degene, die met de dubbelhartigheid van een lakei achter de coulissen van het politieke forum de toneelmachine bediende, was, men raadt het licht, niemand anders dan Jobard. Zowel het Keizerrijk als het Verenigd Koninkrijk vonden in hem een willig verheerlijker, zij het geen verheerlijker tot iedere prijs. Immers, de kopergravure, het enige procédé dit soort werken waardig, zou hun uitgave te kostbaar hebben gemaakt en dus niet rendabel. De nood dwong tot vervanging door het zoveel goedkopere procédé der lithografie. Eenmaal ten troon geheven, ging men nu van de lithografie verlangen, dat zij zou optreden met de allure van de zoveel plechtstatiger kopergravure. De overschatting is zonneklaar en het échec ligt in deze eis reeds opgesloten. Het zal dus ook wel niemand verwonderen, dat het hier volgend genre weinig toekomst was beschoren.

Van de *Fastes Beligiques* of *Nederlandsch Grootheid*, geschreven door Charles Le Cocq en Frédéric baron de Reiffenberg, was Demat de uitgever en Jobard de drukker. Dit werk moet in een tijd, dat drukkerij en boekhandel nog nauwelijks bekomen waren van hun inzinking gedurende het Keizerrijk en de lithografie nog voornamelijk een liefhebberij was van amateurtekenaars, door het royale papier, de fraaie druk en de vorstelijke platen een ongeloofelijke indruk gemaakt hebben. 'Il faut plaindre', heet het in de aankondiging (54), 'les nations qui n'ont point de souvenirs. Ranimer les nôtres, en profitant des progrès d'un art dont les produits — par la modicité de leur prix — sont à la portée de toutes les classes de citoyens; entourer le présent de la pompe du passé; réunir dans une série de tableaux les plus beaux faits d'une nation, fille aînée de la gloire et de la liberté; aider à la récomposition de l'esprit publique en parlant aux yeux et à l'imagination; développer dans l'âme de la jeunesse belge les sentiments du plus vrai patriotisme et concourir à rendre notre belle patrie respectable aux étrangers, telles furent les pensées des éditeurs de cette Galerie Nationale...' Het is een wat zonderlinge anomalie, dat in dit citaat de kiem ligt van de geschiedenisinterpretatie der jaren dertig en later, terwijl de hiermee corresponderende illustraties veeleer aansluiten bij de plaatwerken in kopergravure van de achttiende eeuw en vroeger. De uitgave van de *Fastes Beligiques* was reeds geraamd in 1817, maar door de te hoge kosten, verbonden aan het doen graveren der platen, had men er voorlopig van afgezien. Winstbejag was hier niet in het spel: de baten zouden ten goede komen aan de slachtoffers van een recente brand te Paramaribo. Het een en ander was zeer idealistisch opgezet, maar zakelijk scheen deze onderneming minder goed te kloppen. Belangstellenden konden op het werk intekenen voor de zeer bescheiden prijs van fl. 6.50 per aflevering en zij verplichtten zich tot afname van vier afleveringen. (55) Als men bedenkt, dat deze prijs was gecalculeerd

bij een oplage van niet meer dan vierhonderd exemplaren, dan voorziet men reeds de moeilijkheden, die zouden komen. En inderdaad, bij het verschijnen van de derde aflevering verontschuldigen de uitgevers zich voor de vertraging, ontstaan naar hun zeggen door de zwaarte van de exploitatie. Tegelijk delen zij de intekenaren mede, dat de vierde aflevering zal moeten verschijnen op folio-formaat i.p.v. het voordien gebezigde *atlantique* of gr. fol., wil men althans de oorspronkelijke intekenprijs handhaven. (56) In deze vierde, toch nog zeer fraai uitgegeven aflevering kondigden de uitgevers aan, dat zij van zin waren, om de onderneming voort te zetten, indien het publiek uitdrukkelijk hiertoe de wens te kennen gaf en voor een nieuwe serie zou bijtekenen. Dit is niet geschied en zo moet men de *Fastes Beligiques* met vier afleveringen, verschenen van begin 1822 tot eind 1823, als compleet beschouwen. (57) Deze vier afleveringen bevatten *douze sujets*, twaalf lithografieën naar bestaande schilderijen en oorspronkelijke ontwerpen van Odevaere, Paelinck, Van Brée, Ducq en Renard, op steen getekend door Madou, Diez en Everaert. Behalve portretten van leden van het Huis van Oranje beelden vermelde artisten het nationale verleden uit, beginnend bij de eeuw van Memlinc en culminerend in de slag bij Waterloo. De kwaliteit der lithografieën was voor deze jaren verwonderlijk goed, maar wij mogen hierbij wel in aanmerking nemen, dat de steentekenaars werkten naar minitieuze voorbeelden van erkende grootheden, die door dezen zelf gecorrigeerd werden. *Nederlandsch Grootheid* was een monument van betekenis, zo niet voor de nationale geschiedschrijving, zoals de uitgevers het wilden, dan toch in elk geval voor de geschiedenis van de vroegste lithografische activiteiten in België.

Dezelfde snaren zou Jobard vier jaar later nog eens beroeren, maar ditmaal eigener gelegenheid en stellig met minder hooggestemde motieven, dan Le Cocq en de Reiffenberg dit hadden gedaan. In 1826 kondigt hij de *Fastes des Pays-Bas* aan, een *Galerie lithographique des plus beaux traits de l'histoire de Hollande et de Belgique*. De uitvoering zou worden toevertrouwd aan de Franse lithograaf A. Champion, voor zover het de platen, aan Romieu en Van Hoorn, voor zover het de tekst betrof. Maandelijks zou één aflevering van vier lithografieën het licht zien, terwijl het werk compleet zou bestaan uit twaalf afleveringen. (58) Hoewel men een begin heeft gemaakt, dat veel goeds deed voorspellen (59), is het werk als zodanig nooit verschenen.

De lof, die Jobard de Oranjes toezong, heeft er hem niet van weerhouden, om ook de Napoleon-legende te blijven aanwakkeren. Vanaf 1823 liet hij op zijn atelier een imposant Frans plaatwerk kopiëren, *La Vie Politique et Militaire de Napoléon*, dat nog geen jaar tevoren bij Babeuf te Parijs zijn voltooiing had beleefd. De tekst van dit werk was geschreven door A. V. Arnault, de platen waren reproducties naar de eerste figuren uit de Franse schilderswereld en de druk was verzorgd door de bekende Parijse lithograaf Charles Motte. Bij deze uitgave kwam de naam van Madou voor het eerst in de publiciteit.

Jobard, die als regel alleen zijn eigen naam deed schitteren, kondigt in een prospectus aan: 'M. Madou assez connu par la facilité de son crayon et le fini de son exécution copiera les dessins des bons maîtres, corrigera ceux qui sont imparfaits et fera les compositions des sujets encore inédits . . .' De tekst wordt niet overgenomen en hoewel Hymans Gréban de St. Martin beschouwt als de auteur (60), kan men met meer recht spreken van een amalga van biografische gegevens, genomen uit de memoires van Las Cases en de werken van Gourgaud, Montholon en O'Meara. De opzet van zestig afleveringen kon niet worden gehandhaafd en moest wegens een te gering aantal intekenaren worden ingekrompen tot tweemaal achttien afleveringen. Wellicht mag men hieruit concluderen, dat het Madou aanvankelijk inderdaad was toegedacht, om aan het bestaand aantal platen nog een aantal eigen composities toe te voegen. In feite bestaat Madou's eigen bijdrage uit niet meer dan een tweetal portretten, één van *Bonaparte Premier Consul* en één van *Napoléon Empereur*. (61) Eerst op het einde van 1828 kwam het werk, dat 136 platen telde, verdeeld over twee banden, gereed onder de titel *Vie de Napolon. Rédigée par une Société de gens de lettres sur les nouveaux documens dictés et corrigés à Ste Hélène par Napoléon même*. Jobard's zelfingenomenheid ging zo ver, dat hij zijn werk aanduidde als 'deux beaux volumes à l'instar de l'ouvrage de Paris, avec lequel nous invitons les souscripteurs à comparer celui-ci, bien persuadés que cette comparaison tournera entièrement en faveur du dernier . . .' (62) Integendeel, een vergelijking tussen de vorstelijke folio-platen van de originele editie en de lofwaardige, maar niettemin stuntelige quarto-copieën, waarin de jonge Madou nota bene ook nog correcties zou hebben aangebracht, moet geheel in het voordeel van de eerste uitvallen, hoe groot ook onze bewondering is voor de ijver en werklust van een lithograaf als Madou, die voor geen enkele opdracht ooit is teruggeschrokken. Het is niet te loochenen, dat men, het werk doorbladerend, een merkelijke verbetering der platen waarneemt, een verbetering, die naar buiten treedt in een groter wordende vrijheid van de kopiïsten opzichte van het origineel en in een voortgaande uitbuiting van de mogelijkheden van het lithografisch procédé.

VIII

De vroegste portretverzameling, in Zuid-Nederland uitgegeven, is de *Collection de Portraits des Artistes Modernes nés dans le Royaume des Pays-Bas*, naar de natuur getekend en gelithografeerd door J. J. Eeckhout en gedrukt door Van den Burggraaff. De zestig portretten worden voorafgegaan door een titelplaat en een beeltenis van Odevaere en zijn vergezeld van een verklarende tekst. De aflevering geschiedde in tien cahiers tussen de jaren 1822—1824. Hoewel de uitgever zich had voorgesteld, om elke drie tot vier maanden nog een aanvullend cahier te brengen (63), is het hier niet van gekomen en zo moet men deze

collectie met zestig portretten als compleet beschouwen. Eeckhout's portret-lithografieën zijn op de eerste plaats interessant, omdat zij de herinnering bewaren aan vele momenteel in vergetelheid geraakte schilders van weleer (64), zij zijn met zwier getekend, waarbij wij kleine onvolkomenheden gaarne voor lief nemen, en bovendien zijn zij, zo verzekert ons de *Messenger des Sciences et des Arts* van het jaar 1823, goed gelijkend. Niet heel veel later situeren wij het *Album des Artistes du Royaume*, eveneens een uitgave van Van den Burggraaff, die zijn titel *Lithographe de l'Académie de Peinture* eer aandoet. Voor dit album had de uitgever de belangrijkste in het Koninkrijk woonachtige schilders uitgenodigd, om elk een eigen compositie op steen te tekenen. Het feit, dat wij dit werk niet hebben kunnen opsporen, verhindert ons, om er hier een oordeel over te vellen.

Een gelijksoortige uitgave, of liever een combinatie van het idee, dat aan beide voorgaande albums ten grondslag ligt, ondernamen Wahlen en Dewasme. In 1826 brachten zij de eerste aflevering van een werk, dat getiteld was *Galerie des Peintres des Ecoles Flamande et Hollandaise* en dat zijn reputatie in hoofdzaak ontleende aan de medewerking van Eugène Verboeckhoven. Van iedere schilder, hierin opgenomen, werd één werk gereproduceerd, benevens zijn portret en enige biografische gegevens. Verboeckhoven werd terzijde gestaan door Leopold Van den Wildenberg, Hess en Van den Kerckhoven. Het merendeel der nog bestaande exemplaren is onvolledig, maar wij hebben gegronde redenen om aan te nemen, dat dit werk, dat compleet was in 1829, uit vijf afleveringen van zes lithografieën heeft bestaan, gedrukt op velijn, op chine of op extra royaal papier, alle edities gekleurd en ongekleurd. (65)

Kan men zeggen, dat bovenstaande collecties nog waren uitgevoerd in dienst der Muzen, van louter praktische aard daarentegen was het verzoek, waaraan Madou voldeed, toen zich in 1828 bij gelegenheid van het afzwaaien der Zwitsers in Nederlandse dienst de officieren van het 29e en 31e Regiment, gelegerd te Antwerpen en te Namen, tot de bekende lithograaf wendden, teneinde het feit van hun wapenbroederschap in lithografie te laten vereeuwigen. Madou tekende aldus een dubbele suite, één van 39 en één van 34 portretten; zij zijn allen ongesigneerd, maar zij verraden hun auteur door een uiterst minutieuse uitvoering en een duidelijk vermijden van de voor de hand liggende eentonigheid. Beide suites worden voorafgegaan door de afbeelding van een groepje militairen, verzameld rond een rotsblok, waarop de titel *Souvenirs* en de signatuur *Madou*.

Van den Wildenberg voert tesamen met Colleye een negental op de persen van Dewasme gedrukte portretten uit voor *Les Souverains de l'Europe en 1828 et leurs héritiers présomptifs*, een gemeenschappelijke uitgave van Treuttel & Wurtz te Londen en Tarlier te Brussel. De portretten zijn goed getekend, zij het wat onpersoonlijk en met een twijfelachtige hang naar het modieuze. Ditzelfde bezwaar treft in mindere mate ook de negen portretten, die in 1829 ge-

tekend en gelithografeerd werden door E. Montius en gedrukt door Van den Burggraaff ter illustratie van een Kamerverslag, *Discours de quelques députés aux Etats généraux*, uitgegeven door Tallois. Een *Collection Choisie de Portraits de quelques députés aux Etats généraux*, in datzelfde jaar door Montius in het vooruitzicht gesteld, welke zou bestaan uit vijf afleveringen van vier portretten — het vorige werk was hierin opgenomen — is nooit verder gekomen dan twee afleveringen, een herhaling van de ons reeds bekende lithografieën.

IX

Een voor deze tijd typische categorie van werken vormen de albums met costuumplaten. Zij verheugen zich in een bijzondere populariteit bij het publiek in de kwaliteit van prentenboek, een populariteit, die nog verhoogd wordt door het feit, dat de platen meestal met de hand gekleurd zijn. De schilder verwelkomt de costuumplaten als studiemateriaal, dat hem goed te pas komt bij een verantwoorde aankleding van een historiestuk alsmede bij het geven van de gewenste lokale kleur aan excursies in een hem onbekende wereld. Zijn arsenaal van theaterrequisieten verrijkt zich zonder dat hij zelfstandig historische naspelingen behoeft te ondernemen, of zich behoeft te verplaatsen in de ruimte. De burgerij koopt het album met costuumplaten als een teken van welstand en geeft het een vaste plaats op de salontafel, waar zich in de jaren dertig de albums van dit soort in groten getale zullen ophopen. Behorend noch tot de folkloristische, noch tot de historische genres, maar niettemin zeer in trek waren de albums met uniformplaten, dikwijls vervaardigd in opdracht of met steun van het Ministerie van Oorlog.

Het eerste boekwerk, waarin costuumplaten in lithografie (66) voorkomen is de *Description géographique, historique et commerciale de Java et des autres îles de l'archipel indien*, tussen 1824—1825 uitgegeven door Tarlier. De tekst is een samenvoeging van de kort tevoren in Engeland verschenen werken van Raffles en van Crawford, terwijl de platen gecopieerd zijn op het atelier van Jobard naar de illustraties in aquatint van de oorspronkelijke uitgaven. Het merendeel der platen is gesigneerd door Kreins en geeft ons een kijk op het landschap en de architectuur van de Indische Archipel, terwijl ook vele inheemse gebruiksvoorwerpen zijn afgebeeld. Hetgeen ons echter vooral interesseert, zijn de tien costuumplaten, die een dwarsdoorsnede geven van de Javaanse maatschappij, van de sultan via danseres en wajangspeler tot de koelie toe. De tekenaar heeft zelfs met de voorbeelden voor ogen niet heel veel van zijn onderwerp weten te maken en het is maar goed, dat de kleur bijspringt daar, waar het zwart-wit onvoldoende is uitgebuit.

De grote oogst van costuumboeken valt tussen de jaren 1825—1830. Uit de geest van militarisme, erfenis van het Keizerrijk, en uit een gerechtvaardigde trots op het leger, dat te Quatre-Bras op datzelfde Keizerrijk mede de

zege had bevochten, sproot het idee, om een aparte publicatie te wijden aan de uniformen, zoals deze door Zijne Majesteit's officieren en soldaten gedragen werden. Met de medewerking van de tekenaars-lithografen Courtois en Leopold Boëns werd hiermee onder de titel *Militaire Costumen van het Koninkrijk der Nederlanden* in 1825 een aanvang gemaakt door de drukker Schouten-Carpentier. Na enige tijd zette Madou het werk van Courtois en Boëns voort, eerst in dienst van Schouten, later in dienst van diens opvolger Delfosse. Voor de laatste tekende Madou de reeds verschenen platen opnieuw, daarbij echter rekening houdend met het werk van zijn voorgangers. Met dertien afleveringen van vier platen waren de *Militaire Costumen* in 1827 compleet. Naar gelang het tijdstip van intekening ontving men al dan niet geheel of gedeeltelijk opnieuw getekende platen, een wanhoop voor bibliografen van latere jaren. (67) Wij overdrijven niet, wanneer wij de *Militaire Costumen* in hun soort een eersterangswerk noemen. Een groot gevoel voor het kleurrijke detail gaat gepaard met een zin voor humor, een afwisseling in de entourage en een losheid in de houdingen, welke eigenschappen tesamen men over het algemeen enkel gewend is aan te treffen bij Franse werken van deze soort. Nu lijdt het geen twijfel, of Madou, zo goed als Courtois, hebben zich gespiegeld aan hun Franse collega's. Met name constateren wij een duidelijke overeenkomst met de 36 gekleurde uniformplaten van Bellangé, die deze één jaar tevoren bij Gihaut te Parijs had uitgegeven onder de titel *Troupes Françaises*. Courtois in het bijzonder moet beïnvloed zijn door de 40 lithografieën van Ch. Aubry en L. Loeillot, in 1823 door Picquet te Parijs uitgegeven als een *Collection des Uniformes de l'Armée Française*. Courtois' platen zijn echter in grotere proporties getekend en grover van uitvoering, terwijl aan de entourage lang niet die aandacht is besteed. Madou gaf op het atelier van de drukkers de kleuren aan en naar dit model werden alle platen met de hand gekleurd. Wij kunnen niet anders zeggen, dan dat ook deze toevoeging zeer gelukkig is uitgevallen, zozeer zelfs, dat wij haar niet graag meer zouden missen. Volledige exemplaren van dit werk zijn even fraai als zeldzaam; zij zijn bovendien zeer gezocht, niet op de laatste plaats om hun documentaire betekenis.

Ongeveer terzelfdertijd verschijnen eind 1825 de eerste afleveringen van twee albums, die kennelijk als rivaliserende uitgaven zijn opgezet, de *Costumes Belges Anciens et Modernes, Militaires, Civils et Religieux, dessinés par Madou*, door Jobard, en de *Costumes du Peuple de toutes les Provinces des Pays-Bas, lithographiés par J. J. Eeckhout et J. B. Madou*, door Van den Burggraaff. Beweert Hymans, dat Jobard, afgaand op het succes van zijn collega, zich schielijk van Madou's medewerking verzekerde, om een eender werk te gaan uitgeven (68), de feiten tonen aan, dat dit enkel andersom mogelijk geweest kan zijn, daar Van den Burggraaff met het prospectus en de eerste aflevering op de laatste dag van 1825 gekomen is, terwijl Jobard precies één maand eerder reeds de eerste aflevering van zijn werk gelanceerd had. (69)

De *Costumes Beliques Anciens et Modernes*, die eerst op 15 Juli 1830 voltooid zouden zijn bij het verschijnen van de 25e aflevering, bevatten 125 voor het merendeel ongesigneerde lithografieën, gekleurd met de hand en vergezeld van één tot twee pagina's tekst per plaat (70) Madou verdient voor zijn medewerking aan deze publicatie meer lof, dan Hymans hem toemeet, wanneer hij schrijft, dat Madou op dat moment maar matig op de hoogte was van de diverse tijdvakken, welke Jobard tot leven wilde roepen en dat hij daarom zijn toevlucht had genomen tot het domein van de pure fantasie (71) Juist het grein fantasie, dat hier en daar speelt met de authenticiteit, is voor ons één van de charmes van dit werk, al moeten wij ook toegeven, dat een vergelijking met het album van Van den Burggraaff in het voordeel van de laatste uitvalt De platen van Madou zijn op enige uitzonderingen na goed van kwaliteit, terwijl Van Hemelrijck niet veel onderdoet voor degene, die hij klaarblijkelijk tot voorbeeld heeft genomen Bertrand, Linati en De Loose voegen zich, elk met enige platen, soepel in dit geheel, hun bijdrage is echter zo ondergeschikt, dat zij evenmin als Van Hemelrijck tot de titelpagina zijn doorgedrongen Het kleuren was overgelaten aan een zekere Saby, die zich met smaak van zijn taak kweet Behalve een gekleurde en een ongekleurde versie, bestond er één, waarbij de platen als miniaturen behandeld waren (72) Jobard was niet weinig trots op zijn prestatie, de vrucht, naar hij beweerde, van tien jaar historische navorsingen (73) Hierbij vergat hij klaarblijkelijk, dat hij in 1815 nog op het Maas-trichtse kadaster werkte en daar hoogstens gedroomd kan hebben over de lithografie en haar mogelijkheden Trouwens, nader beschouwd is zijn werk niets anders dan de navolging van een analoge publicatie, gewijd aan Franse costuums, welke op naam staat van Hippolyte Lecomte (74) Naar zijn eigen zeggen had Jobard deze galerij toevertrouwd aan een tekenaar van naam, dit met het oog op het koperspubliek, welks smaak van dag tot dag erop vooruitging en dat voortdurend hogere eisen stelde (75) Het is opvallend, hoe Jobard in de van hem uitgaande prospecti Madou pluimen op de hoed steekt sinds deze het driejarig contract, dat hij in 1822 met Jobard gesloten had, niet meer wenste te verlengen Voorts beval Jobard zijn uitgave schilders, beeldhouwers en toneelspelers aan, terwijl de amateur er zijn bibliotheek mee kon sieren en het Belgische volk in zijn geheel er vele herinneringen aan nationale roem uit zou kunnen putten (76)

Met minder tromgeroffel aangekondigd, maar met meer talent uitgevoerd, waren de *Costumes du Peuple de toutes les Provinces des Pays-Bas* Gaf Jobard s uitgave een historische, dus verticale doorsnede van het Belgische volk, Van den Burggraaff gaf de voorkeur aan een horizontale doorsnede, aan een uitbeelding van het volk in zijn bonte geledingen, aan een levende folklore Voór hij zijn collectie opzette waren er, naar zijn eigen zeggen, in België Franse, Duitse tot zelfs Italiaanse costuumboeken in omloop, dezen hadden een voorkeur voor het modieuze costuum gemeen, terwijl zij gelijkelijk de volks-

dracht verwaarloosden. Zulks voor België te herhalen, leverde niets nieuws op en al evenmin iets specifiek nationaals; bovendien kleeft hier dan nog het bezwaar aan, dat deze platen binnen zeer korte tijd verouderd en niet meer verkoopbaar zouden zijn. De uitgever stelde zich dan ook voor, om de klederdrachten van het eenvoudige volk uit te beelden en deze daar te laten tekenen, waar zij naar plaats en beroep thuis hoorden. Hierdoor zou bereikt worden, dat elk individu zijn kledij zou dragen met een natuurlijke gratie en ongedwongenheid, hetgeen men van een willekeurig model niet kon verwachten. Maar zij, aan wie de uitvoering zou worden toevertrouwd, mochten zich hiermee alleen niet tevreden stellen: van elke plaat behoorden zij een klein schilderij te maken; hun stads- en plattelandsgezichten zouden noch geïdealiseerd, noch naar willekeur getekend mogen worden, maar zij moesten onmiddellijk verband houden met de uitgebeelde beroepen en de van streek tot streek variërende zeden, zodat de costuums een steeds passende achtergrond zouden bezitten.(77) De publicatie van de dertien afleveringen van vier platen nam vijf jaar tijd in beslag, om in 1830 onder de druk van de omstandigheden vast te lopen. Madou, die het leeuwenaandeel — 46 platen in totaal — voor zijn rekening nam, legde in dit werk niet alleen zijn gehele artistieke kunnen, maar tevens, hetgeen deze platen dan ook superieur maakt aan die van Jobard, een directheid van observatie en een nauwgezetheid in de details, die hem zozeer naam bezorgd hebben als schilder van de anecdote en de eenvoudige realiteit. Zijn domein is het leven van iedere dag, niet het vage gebied van de vrije verbeelding. Om dit in beeld te brengen trok Madou het hele Verenigde Koninkrijk door, overal schetsend naar de natuur. Eeckhout, die verantwoordelijk was voor de resterende platen, paste zich, zoals Van Hemelrijk dit gedaan had in het vorige werk, met veel talent aan de steeds dominerende Madou aan, zodat de eenheid nergens teloor is gegaan. Een delikaat gebruik van kleuren verhoogt nog de waarde van dit zeer gezochte werk. Als na 1830 de breuk tussen de beide Nederlanden een feit wordt, gaat de uitgever een splitsing toepassen in plaats van het werk voort te zetten tot de voltooiing van de geplande eerste serie van twintig afleveringen. Zo verschijnen dan de *Costumes du Peuple Hollandais, par Madou* met 24 platen — 21 door Madou en 3 door Eeckhout —, die in frisse kleuren nationale typen en klederdrachten uitbeelden, zoals men deze in de jaren twintig van de vorige eeuw kon aantreffen te Amsterdam, Dordrecht, Zaandam, Scheveningen, Huissen, in Friesland en op de eilanden Marken, Walcheren en Zuid Beveland. Als pendant hiervan verscheen in 1835 de andere helft der platen — 25 door Madou en 3 door Eeckhout —, gewijd aan overeenkomstige Belgische streekdrachten, onder de titel *Collection de Costumes du Peuple des Provinces de la Belgique*.

Het kleurrijkst en tegelijk door het exotische element het meest verrassend waren de *Costumes Civils, Militaires et Religieux du Mexique, dessinés d'après nature par C. Linati*, uitgegeven door een te Brussel gevestigde Mexicaan, Ch.

Sattanino en gedrukt, deels op de persen van Jobard, deels op die van Dewasme. Dit album, dat waarschijnlijk gereed gekomen is in het jaar 1828, bevat 48 fraaie platen, voorafgegaan door een portret van Moctetzomna Xocotzin, laatste keizer van Mexico, en vergezeld van een korte tekst. Behalve een rijke variatie van costuums en volkstypen schenkt dit werk ons kostelijke taferelen uit het Mexicaanse leven, met veel verve en een zichtbaar plezier in bonte kleuren opgedist. Helaas hebben wij omtrent Linati's persoon geen ander houvast, dan dat hij tussen 1827—1830 te Brussel werkzaam was voor Jobard, Dewasme en Delpierre. Zijn tekentrant is het meest verwant aan die van Courtois. De uitgever Sattanino is, wellicht door de binnenlandse onlusten hiertoe genoopt, in 1830 naar Engeland vertrokken, want in datzelfde jaar verschijnen bij Engelmann, Graf, Coindet & Cie te Londen 33 platen uit bovenstaande Belgische uitgave onder de titel *Costumes et Moeurs du Mexique*. (78)

X

Om de populariteit van Koning Willem I, die in de jaren kort vóór 1830 veel aan algemeenheid had ingeboet, een kleine ruggesteun te geven, tekende Van Hemelrijck, een artist, die men eer handig dan knap kan noemen, waarschijnlijk in opdracht van hogerhand een lithografische suite, die in 1829 zonder uitgeversmerk in de handel kwam onder de titel *Album des Rencontres du Roi Guillaume 1er*. In een titelplaat en 24 anecdotische taferelen zien wij de goedmoedige Willem I, zwaarlijvig en met kort geknipte kuif, als een tweede Napoleon, wiens *rencontres* de tekenaar stellig tot voorbeeld hebben gestrekt, als een tweede Joseph II of een tweede Frederik de Grote, incognito rondgaan onder zijn volk, hier een oud vrouwtje helpend, daar een rijkard op zijn nummer zettend of een Salomonsoordeel uitsprekend, steeds vragend aan mensen, die hem niet herkennen, wat zij denken over de koning. Een teveel aan onderdanigheid, dat een groepje jonge heethoofden hem wil betuigen, weert hij af met de opmerking: 'Ik heb paarden, die mijn rijtuig kunnen trekken en ik wens niet, dat mijn landgenoten zich verlagen tot lastdieren.' In een liberale geest geeft hij snedige antwoorden aan buitenlandse diplomaten, bij voorkeur aan gevolmachtigden van zijn *frère royal*, de koning van Frankrijk. Kortom, hij stelt daden en spreekt woorden, waard om in historieboeken te worden opgetekend en aldus voor het nageslacht bewaard te blijven.

Het politieke gebeuren, heeft, zoals ook Hymans reeds opviel (79), in de lithografie slechts zeer zwak doorgeklonken. De caricatuur was in België een genre van het derde plan. Dit land heeft niet alleen nooit een Daumier voortgebracht, maar zelfs geen Gavarni of Monnier. Onderdrukking en verzet hebben in het satyrische genre nooit enig talent tot werk van betekenis bevrucht. De oorzaak mogen wij wellicht zoeken in het feit, dat er van een werkelijke terreur nooit sprake geweest is, terwijl de revolutie uit de plaats, waar zij het

eerst haar kop heeft opgestoken, het theater, nooit is kunnen loskomen. Van Hemelrijck heeft het meest van alle lithografen van zijn tijd de actualiteit een plaats in zijn werk toegemeten. Hij deed dit in een trant, die men zou kunnen vergelijken met die van een Bellangé in Frankrijk, een lithograaf, die vóór alles vertellend en anecdotisch was en aan wie wij een schat van gegevens danken over zeden en gebruiken van het volk, over het soldatenleven en over de Bonapartistische en liberale propaganda tijdens Restauratie en Juli-monarchie. (80) Dit laatste facet moet Van Hemelrijck's verbeelding hebben aangesproken. Evenmin als Bellangé was hij kieskeurig aangaande zijn opdrachtgevers en aan zijn prenten en pamfletten gaf hij op verzoek elke gewenste politieke kleur. Hij publiceerde regelmatig spotprenten in het veelgelezen blad *l'Industriel*, soms in strip-vorm, zoals de 20 *Tribulations* van 1828—1829 en de *Belevenissen van Van der Snuyf* daaropvolgend. Ook verschenen zijn tekeningen in het *Journal du Manneken* en in vele vlugschriften, die in deze tijd van hand tot hand gingen en steeds gericht waren tegen het beleid van Koning en regering, nu eens naar aanleiding van de vrijheid van onderwijs, dan weer met betrekking tot de terugkeer der Jezuïeten of de petitie van de Vlaamse clerus, om afschaffing te verkrijgen van de wetten, die zijn vrijheid van optreden beperkten. Dit alles, evenals de pamfletten, getekend door andere lithografen uit die tijd (81), is om begrijpelijke redenen zeer zeldzaam. Toch mogen wij deze papieren rebellie, waarin de steentekenstift een nieuw en geducht wapen was, ook weer niet overschatten en haar — bij gebrek aan tastbare overblijfselen, waarvan wij zo gauw geneigd zijn te zeggen, dat zij te vluchtig waren, om de tijd te weerstaan — van een omvang en intensiteit veronderstellen, gelijk aan de in diezelfde tijd door Bonapartisten, monarchisten en liberalen — dikwijls vanuit België — in Frankrijk gevoerde perscampagne.

De Septemberdagen van 1830 vonden hun chroniqueurs in een groepje enthousiaste patriotten, zoals Madou, Lauters, Verboeckhoven, Van Hemelrijck, Sturm, Van Genk, Montius, Simonau en Fourmois, die beurtelings de voorlader en het tekenpotlood hanteerden. Ook de Britten Cooper en Mogford schijnen dapper te hebben meegedaan, zo niet met het geweer, dan toch met potlood en schetsboek. Tesamen en ook afzonderlijk gaven deze tekenaars prenten en hele albums uit, gewijd aan de gebeurtenissen van de dag. Hun drukkers waren Jobard, die nog tot het laatste moment een conjunctuurverandering heeft afgewacht (82), Dewasme en Pierre Simonau.

De Simonau's nopen ons tot een kleine uitwijding. In het jaar 1819 was de zevenjarige Gustave met zijn vader, Pierre Simonau, van het rustige Brugge naar de wereldstad Londen verhuisd, waar de laatste een steendrukkerij begon. Al spoedig was Gustave zijn vader's rechterhand in het zich gestaag ontwikkelende bedrijf, op welks persen o.m. Louis Haghe uit Doornik zijn eerste in Engeland getekende prenten liet drukken. (83) Van de eveneens in Engeland werkzame Bruggenaar Frans Simonau — een leerling van baron Gros en pro-

tégé van Sir Thomas Lawrence — waren Pierre en Gustave neven; wij achten het niet onmogelijk, dat de steendrukker Pierre op aanraden of uitnodiging van zijn neef, de kunstschilder, die hem in 1815 was voorgegaan, naar de Engelse hoofdstad is getogen. Wat er ook van zij, Pierre en Gustave's verblijf te Londen duurt niet langer dan negen jaar en in 1828 keren zij naar hun vaderland terug en vestigen zich te Brussel in de Rue Royale Neuve, vlak bij de Poort van Schaerbeek. Hier beginnen zij met de publicatie van enige series modieuze lithografieën, die veel aftrek vinden. (84) Het succes van deze platen moet hen hebben aangespoord tot een uitgave, waarvan men terecht kon beweren, dat zij in België haar gelijke niet had, de *Choix de 24 Monumens Gothiques du Royaume des Pays-Bas*. De Gentse hoogleraar Auguste Voisin schreef hierbij een historische tekst. Na de verschijning van de zevende plaat evenwel maakte de revolutie een einde aan deze grootscheepse onderneming, wier sporen momenteel zijn uitgewist, maar welke jaren later in een nog imposantere vorm weer zou worden opgenomen. (85) De Simonau's hebben de revolutie hard aan den lijve moeten ondervinden. Auguste Voisin, inmiddels een huisvriend geworden, beschrijft ons (86), hoe Pierre en Gustave, verdiept in hun arbeid, op die bewuste 24e September noch de fusillades in het Park gehoord hadden, noch het bulderen van het kanon, dat in hun naaste omgeving stond opgesteld. Ten langen leste opgeschrikt door de ongewone drukte, verlieten zij hun persen op het moment, dat een bende soldaten van het koninklijk leger een inval deed in hun werkplaats. Het ongeluk wilde, dat zowel vader als zoon handen hadden, die pikzwart waren van de vette lithografische inkt, zodat de binnendringende manschappen, deel uitmakend van de 10e Afdeling — grotendeels gevormd, naar het praatje ging, uit het schuim van Amsterdam en Rotterdam — concludeerden, dat men vanuit dit huis geschoten had. Slechts met de grootste moeite wist de familie het vege lijf te redden: de vader liep een bajonetsteek in zijn buik op, de zoon werd afgerost tot het bloed hem uit mond, neus en oren kwam, terwijl men de moeder, een achtenswaardig mens, beroofde van haar kleren. Atelier en woonhuis werden van kelder tot zolder geplunderd. Wat transportabel was, nam men mee; wat men niet van waarde achtte of wat men niet kon versjouwen, werd vertrap en vernield. Voisin, die kort na het gebeuren te hulp snelde, vertelt, dat hij tot aan zijn enkels waadde door de Engelse prenten, waarvan de familie tijdens haar verblijf te Londen een niet onaanzienlijke collectie had aangelegd. De voorraad lithografische stenen, waaronder die van de *Monumens Gothiques*, trof hij in een deplorabele toestand aan: zij waren door geweerkolflappen gespleten en onbruikbaar gemaakt.

Maar Gustave had de moed niet laten zakken. Toen hij zich ook maar even hiertoe in staat voelde, trok hij er, het hoofd in verband, op uit, om het strijd-toneel in beeld te brengen: de Parkingang, het gebouw van de Staten-Generaal, het Café de l'Amitié en de vroegere residentie van Prins Frederik, het tegenwoordige Paleis van de beide Academiën, die allen in de vuurlijn gestaan had-

den en geschonden waren door geweer- en kanonskogels. Weldra had hij zo een dozijn tekeningen vergaard, die hij haastig op een nog functionerende pers afdruckte en liet verkopen door Fietta frères en andere te Brussel gevestigde prentenhandelaren. (87)

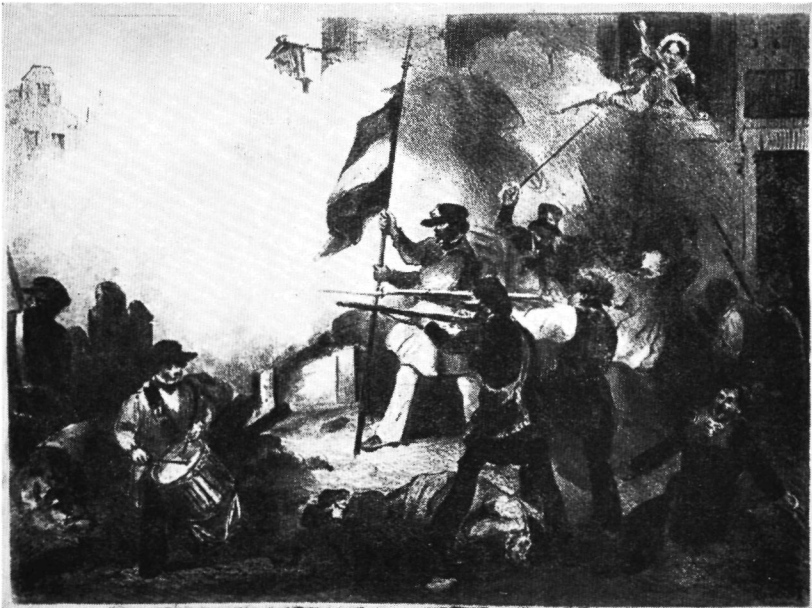
Al deze beelden uit de September-revolutie lijken op elkaar. Zij zijn met zichtbare haast uitgevoerd om te kunnen voldoen aan een plots geboren vraag. Het zijn actieweergaven, getekend van op een veilige afstand en meestal bij het lithograferen pas gestoffeerd met houten soldaatjes, die met heroïeke gebaren het vijandelijk vuur trotseren. Slechts dan, wanneer de tekenaar midden in het gebeuren staat en wanneer hij zich beperkt tot één afgerond en uit het gewoel rondom uitgelicht incident, dat hij representatief stelt voor het geheel, bereikt hij soms een waarachtig dramatisch effect. Dit is het geval met enige prenten van Madou, die zelf wel geen uniform gedragen heeft, zoals de meeste van zijn vrienden, maar die dweept met al, wat militair was, en die als geen ander zijn tijd heeft ondergaan. Hij toog naar de rumoerige voorstellingen van *La Muette de Portici* in de Muntchouwburg, om er *Lafeuillade* te tekenen in de historisch geworden rol van *Mazaniello*. Hij bevond zich tussen het gehoor, toen na het bekende duet *Amour sacré de la patrie* de gemoederen niet meer te temmen waren en toen — onder de kreet *aux armes* — zo geeft Renieu het pathetisch, maar bondig weer in zijn geschiedenis van de Brusselse theaters (88), 'la foule en délire, se précipitant hors de la salle, entra dans l'histoire...' Hij moet tussen de kanonnières gestaan hebben, om zijn *Jambe de Bois* te tekenen, en met betraande ogen op het kerkhof, toen hij zijn *Funérailles de Jenneval, auteur de la Brabançonne et de ses compagnons, morts au champ d'honneur* in schets vervaardigde. Deze drie lithografieën, gedrukt door Dewasme en vaak deel uitmakend van albums, die in de handel kwamen onder de titel *Les Evénements de Bruxelles*, boeien ons door haar onopgesmuktheid, haar echtheid als tijdsdocument en wij aarzelen niet, haar te beschouwen als de beste uitingen in lithografie, waartoe de revolutie Belgische artisten heeft weten te inspireren. (89)

Enige jaren nog zouden opstand en revolutie blijven voortleven in tal van lithografische prenten. De Nieuwjaarsalbums vermeien zich in hartroerende zwerverskinderen, door geweld van huis en haard verdreven, in spectaculaire charges van kozakkenruiters, in heldhaftige burgers, die zonder talmen hun bloed storten op de barricades, in de echtgenoot, die vrouw en kind verlaat, om stervend bij zijn dierbaren te worden teruggebracht. Dero-Becker gaf in 1832 een *Album Lithographique par Madou* uit, twaalf genrestukjes, waarvan er vier een aparte vermelding waard zijn, niet alleen doordat zij beter getekend zijn dan de rest, maar ook omwille van de onderwerpen. *Le départ*, *Le retour*, *Les barricades* en *Le blessé*, allen herinneringen aan de bange dagen van September, met een flinke scheut sentimentaliteit opgediend. Het lijdt geen twijfel, of het is het werk van Bellangé, wiens van 1823—1835 onafgebroken ge-

PLAAT VII



A



B

A J. B. Madou, *La Jambe de bois*. 1830.
Événements de Bruxelles.

B J. B. Madou, *Les Barricades*. 1832.
Album Lithographique par Madou.

PLAAT VIII



A



B

A J. B. Madou, *Salon d'Exposition*. 1827(?)
Souvenirs de Bruxelles.

B J. B. Madou, *Leopold I*.
Collection des Costumes de l'Armée belge en 1832 et 1833.

publiceerde albums(90) in hoofdzaak een verheerlijking inhouden van het leven van de soldaat te velde en de patriot op de barricades, dat Madou bij het tekenen van deze platen voor de geest heeft gezweefd. Ook het toneel van de voorbijje strijd oefent zijn aantrekkingskracht uit. Met de trots van de man, die voor deze prijs zijn vrijheid kocht, ziet men de burgers van Brussel elkaar of aan vreemden de sporen tonen, die dagenlange straatgevechten geslagen hebben in het hun vertrouwde stadsbeeld. Ja zelfs, de onverwachte verrijking van de naaste omgeving met een aantal ruïnes vormde een nieuw aspect voor de schilder en tekenaar, dat dankbaar werd uitgebuit met het oog op de hierin gelegen *pittoreske* schoonheid! Interessant materiaal in deze zin leverden de ruïnes van de Antwerpse citadel. Niet alleen hebben Kremer en De Braekeleer hieraan ezelstukken gewijd (91), maar ook de bescheidener steentekenaar vond er van zijn gading. Baron de Peellaert trok er met de aankomende landschapslithograaf Fourmois op uit, om gezamenlijk op deze plaats schetsen te gaan maken. Als resultaat verscheen in 1833 bij Dewasme een album met lithografieën, allen op steen gezet door Fourmois, waarvan vier naar eigen tekeningen en twee naar tekeningen van zijn reisgenoot, onder de titel *Six Vues des Ruines de la Citadelle d'Anvers*. De kwaliteit is gering, maar baron de Peellaert is dan ook verre van een opmerkelijk tekenaar, terwijl Fourmois nog pas aan het begin staat van zijn carrière als lithograaf.

Het patriottisme was één element van het negentiende eeuwse nationalisme. Een ander element was het volksleger, de militaire exponent van dit vaderlandslievend gevoel. Het nieuwe Belgische leger, zogoed als en méér nog dan dat van het Verenigd Koninkrijk, had recht op een kleurrijke uitbeelding van zijn diverse wapens door de eerste lithografen van het land.

De Parijse uitgever Dero-Becker, die zich, waarschijnlijk profiterend van de verdwijning van een aantal Belgische steendrukkerijen (92), spoedig na 1830 ook te Brussel gevestigd had, zocht Madou aan, om tekeningen te maken voor een *Collection des Costumes de l'Armée Belge en 1832 et 1833* naar het voorbeeld van de *Collection des Costumes Militaires. Armée Française 1832*, waaraan Victor Adam op dat moment te Parijs voor hem bezig was. Het Belgisch album verscheen in elf afleveringen van twee lithografieën, zorgvuldig met de hand gekleurd, terwijl de laatste aflevering vermeerderd was met een extra-plaat, de nieuwe Koning der Belgen weergevend, gezeten te paard. Madou toont zich in dit werk een gerijpt lithograaf, die iedere aarzeling en iedere onhandigheid heeft afgelegd. Met een haast fotografische accuratesse beeldt hij paarden, gala-uniformen en regimentsstandaarden uit in de hun eigen praal en pracht, gelijkend weliswaar op het werk van Adam, maar minder gelikt en met onmiskenbaar meer karakter. Sterker dan Adam, moest Madou echter onderdoen voor Raffet. Het is niet waarschijnlijk, gezien beider leeftijd en de verschijningsdata van hun werken, dat Madou de invloed van Raffet heeft ondergaan. Eer constateren wij, hoe Madou en Raffet in sommige opzichten naar

één zelfde punt toegaan en gelijktijdig zeer soortgelijk werk maken. Dat hierbij Raffet Madou overtreft in kunstenaarschap, maar vooral in bravour, zal duidelijk zijn bij een vergelijking van Madou's *Collection des Costumes de l'Armée Belge* en Raffet's *Collection des Costumes Militaires de l'Armée et la Marine française depuis août 1830*, in 1833 uitgegeven door Frérot te Parijs. Dat Adam's platen Madou door de gemeenschappelijke uitgever werden voorgehouden en dat beide artisten met elkaar contact gehad hebben, wint nog aan waarschijnlijkheid, omdat, naar Hymans beweert (93), Madou deze platen tijdens een verblijf te Parijs gelithografeerd zou hebben. Hoezeer Madou's uniformplaten superieur zijn aan alles, wat zijn omgeving op dit gebied produceert, blijkt wanneer wij ze vergelijken met die van Van Hemelrijck, Lauters, Schubert e.a., gewijd aan het leger en de pas opgerichte Burgerwacht. Duidelijk staan deze laatsten dichter bij de costuumplaten van de jaren twintig, dan bij Madou's geperfectioneerd album van 1833. Het katalogiseren van dit gedeeltelijk los, gedeeltelijk in suite- of albumvorm uitgegeven werk, plaatst ons voor moeilijkheden, die wij niet op een bevredigende wijze hebben kunnen oplossen. (94)

XI

Reeds vóór het uitbreken van de revolutie had Madou voor Van den Burggraaff gelithografeerd naar de tekeningen, die hij maakte op vrije Zondagen, wanneer hij erop uittrok met de gebroeders Boëns, Lauters en andere bevriende artisten. Herinneringen aan hun wandelingen door de *Allée Verte*, de prachtige laan langs het kanaal van Willebroeck, die dank zij de smeebeden van enige Brusselse dames indertijd van de houthakkersbijl gered was door de galante Maarschalk van Saksen, op het punt haar te vellen voor de stadsverdediging; herinneringen aan de paardenrennen in de vlakte van *Mon Plaisir* in de zomer, aan het arresleerijden en de ijspret op de vijvers van *Ixelles* in de winter; vlugge impressies van het handboogschieten in de *Chien Vert*, van de gemeenschappelijke uitstapjes naar het *Vosse-gat*, de strooptochten over de traditionele *Octoberkermis*, de bonte gemaskerde bals; beelden uit het *estaminet*, waar de burgerij haar *faro* dronk en een bezoek aan de jaarlijkse *Salon*, waar diezelfde burgerij plechtig éénmaal in frak en vergezeld van vrouw en dochters heentoog, om te zien en gezien te worden. Dit alles herleeft in Madou's *Souvenirs de Bruxelles*, twaalf lithografieën en een titelvignet, waarvan de eerste aflevering reeds verschenen zou zijn op 18 November 1824, doch waarvan de voltooiing, gezien Hymans' datering in 1827, wellicht enige jaren op zich heeft laten wachten. (95) Het is onjuist, zoals Hymans beweert (96), dat Madou's lithografieën geïnspireerd zijn op de *Souvenirs de Paris* van Eugène Lami. Op de eerste plaats heeft Lami nooit aan een album met deze titel zijn naam gegeven, op de tweede plaats is Lami's tekenstijl, zoals wij deze kennen uit albums als *Souvenir de Londres* of *La Vie de Château*, elegant en afgesteld op een mon-

dain publiek, terwijl Madou een uitgesproken provinciale indruk maakt en het vooral zoekt in het rustieke of anecdotische genre. Hoewel wij in dit geval niet aan een rechtstreekse beïnvloeding geloven, kunnen het alleen Adam en Bellangé geweest zijn, wier werk Madou ongetwijfeld kende, aan wie hij zich wellicht bij tijd en wijle gespiegeld heeft. Vooral, wanneer met de hand gekleurd, vormen de *Souvenirs de Bruxelles* een kostelijk object voor de verzamelaar, terwijl zij minstens zo bij tijdgenoten in de smaak gevallen moeten zijn, getuige het aantal herdrukken bij verschillende uitgevers. (97)

De *Souvenirs de Bruxelles* kan men beschouwen als een voorloper van de na 1830 zo populaire *albums de dessins*. Brussel en Parijs dongen om de gunst van de Belgische lithografen, teneinde hun publiek te kunnen gerieven met Nieuwjaarsalbums. Het lag voor de hand, dat de zuigkracht van Parijs groot was. Madou zou de eerste zijn, wiens werk het Parijse publiek werd voorgesteld. Charles Motte, die zich specialiseerde in lithografische suites en die in 1828 fureur gemaakt had met de beroemde *Faust*-illustraties van Eugène Delacroix, ging zich zeer speciaal in Madou interesseren. In het begin der jaren dertig waren van zijn persen enige albums met sentimentele en anecdotische tekeningen van zijn schoonzoon Achille Devéria verschenen, die bijzonder in de smaak gevallen waren van de bourgeoisie der Juli-monarchie. Het genre was zo populair, dat de uitgever zich genoodzaakt zag, om nieuw talent aan te trekken. Reeds in 1831 moet hij met Madou en diens Belgische uitgever Dewasme overeen zijn gekomen, dat de twee albums, kortelings bij de laatste verschenen — het *Album de Douze Petits Sujets* voor het jaar 1830 en de *Etrennes pour 1831 ou Album lithographique composé de douze sujets* — door het huis Motte voor Engeland en Frankrijk in exploitatie genomen zouden worden. Op 15 Juni 1831 verschenen zo te Londen en Parijs *Twelve Subjects composed and drawn on stone by Madou of Bruxelles*, in het Frans geheten *Douze Sujets composés et dessinés sur pierre par Madou de Bruxelles*, twaalf tafereeltjes uit het Belgische leven van iedere dag, die, met Franse en Engelse onderschriften en met de collectieve boventitel *Bruxelles*, gebundeld zijn tot een fraai verzorgd album. Een derde uitgave van het *Album de Douze Petits Sujets*, ditmaal getiteld *Croquis de Bruxelles*, zou in 1840 verschijnen bij de Société des Beaux-Arts. Het tweede album, door Motte van Dewasme overgenomen, ontving de nieuwe titel *Douze Sujets composés et dessinés sur pierre par Madou* en verscheen rond Kerstmis van het jaar 1831. Genre en formaat zijn geheel gelijk aan die van de *Twelve Subjects*, terwijl alle platen weer de boventitel *Bruxelles* dragen. Uit fragmenten van een correspondentie tussen Motte en Madou (98) weten wij, dat Motte met deze eerste twee door hem uitgegeven albums weinig succes geboekt heeft. In een brief, gedateerd 29 Februari 1836, zinspeelt Motte hierop, zeggend, dat hij Madou's werk weliswaar niet kwaad had gevonden, maar dat het er bij het publiek nog niet in wilde: '... Vous étiez trop nouveau sur la scène!'

Men verwachtte van Madou, dat hij een tweede Devéria zou zijn. De wens bleek hier de vader van de gedachte, want op het prentenkabinet van de Bibliothèque Nationale zijn verschillende prenten van Madou in den beginne geclasificeerd als het werk van Devéria. Hieronder bevonden zich ook twee lithografieën uit de bovengenoemde *Douze Sujets*. De werkelijke kenner zou zich niet zo licht vergist hebben. Madou immers toonde zich nog van een te provinciale zijde voor het grote Parijs, hij had nog teveel van de *petit bourgeois* voor de zelfbewuste Parijse *bourgeoisie*. Het moet voor hem dan ook een ware krachtsinspanning geweest zijn, toen hij eind 1832 Motte's eerste zelfstandige opdracht uitvoerde, waarin hij zich volslagen aan Motte's wensen had aangepast, zonder dat wij enig spoor van geforceerdheid waarnemen. De *Douze Dessins Lithographiques pour 1833* schilderen twaalf kleine taferelen van een volmaakte mondaniteit, de vermaken uitbeeldend van de *jeunesse dorée* ten tijde van de Juli-monarchie. Het lijdt geen twijfel, of Madou heeft hier het werk van Devéria tot voorbeeld genomen. Toch kan men niet zeggen, dat zijn plotselinge ommezwaai en de elders geputte inspiratie dit album als onecht of copiematig bestempelen, niet meer beantwoordend aan het innerlijk van de maker. Immers, ook Madou's maatschappelijke status had zich in korte jaren tijds ingrijpend gewijzigd. Een algemene erkenning van zijn talent als tekenaar, langdurige verblijven te Parijs, hogere honoraria en tenslotte de toegang, die hij zich verschaft had tot de Brusselse *society* door zijn huwelijk met de zusster van de sterrenkundige Adolphe Quetelet (99), dit alles moet ertoe hebben bijgedragen, dat Madou, zonder zichzelf en zijn kunst geweld aan te doen, kon overstappen van het *estaminet* in de salon en van de kermis in de *garden-party*. Geen ogenblik slaat Madou een valse toon aan op zijn plots zoveel rijker en wereldser geworden klavier. Geen moment breekt hij de betovering van orde en wellevendheid. Hij toont zich een man van smaak en Motte moet tevreden over hem geweest zijn. Citeren wij slechts uit eerder vermelde briefwisseling: '... C'était votre premier succès à Paris. L'impression dans le temps en a été remarquable.' (100)

In dezelfde trant maakte Madou voor Motte nog ontwerpen voor een tweetal albums, te weten *Douze Sujets composés et dessinés par Madou* voor het jaar 1834 en *Sujets composés et dessinés sur pierre par Madou, professeur de dessin à l'Ecole Militaire belge* voor het jaar 1835. Met iets meer gemoedelijkheid en iets minder *chic*, dan in het voorgaand album werd tentoongespreid, stelt elke plaat een klein anedoctisch gebeuren uit het dagelijkse leven voor. De Brusselse Madou herkrijgt zijn rechten op de Parijse Madou en als compromis verplaatst het toneel ons naar de provincie. Zo zien wij de aankomst der grootouders; de pachter, die de geboorte komt melden van zijn negende kind; de moeder, die vol droefenis haar losbandige zoon zijn levenswandel verwijt; de huwelijkskandidaat, die komt om de hand van zijn bruid; de bezoeken aan een eenzame kluizenaar of een oude gediensstige; plagende ooms en mokkende

nichtjes; kortom, de complete decors en alle figuranten voor eindeloze familieromans, een leven schilderend, dat ordelijk is als de goed onderhouden tuinen, waarin men de thee gebruikt, braaf als de meisjes, die zich neervlijen op de gazons met een boek of een handwerkje, vervelend als de literaire gesprekken van een stel fatten onder een perelaar, maar, zoals het oordeel van Motte moet hebben geluid, *bien dans le goût de l'époque*.

Motte nodigt Madou uit, om het jaar daaropvolgend weer een album te vul-
len. Madou stuurt een steen op proef en krijgt ten antwoord, dat de tekening weliswaar aardig in elkaar zit en dat de proporties van de figuren geheel in overeenstemming zijn met het kader, maar dat het voorgestelde niet interessant genoeg is, om een zo royale behandeling te rechtvaardigen. (101) Het onderwerp van deze plaat wordt ons hierbij niet genoemd, maar het is uiterst waarschijnlijk, dat dit de plaat is, die Beraldi foutievelijk aanziet voor de eerste van een album van twaalf lithografieën, in 1831 door Motte uitgegeven onder de titel *Album de Douze Sujets*. (102) Van de plaat in kwestie hebben wij een los exemplaar gevonden (103); zij draagt de titel *En 1760, vois-tu Bobonne, j'étais aussi dans des maillots moi et petit joufflu comme ça . . .*, het nummer 1, de signatuur *Madou 1834* en is gedrukt op de pers van een zekere *Bernard, rue de l'Abbaye*. Gezien het feit, dat deze lithografie geen deel uitmaakt van het door Beraldi genoemde album, hiervan geen deel kan uitmaken blijkens de datering en verder — voor zover ons bekend — van geen enkel ander album deel uitmaakt; gezien het feit voorts, dat de stijl overeenkomt met de albums voor 1834 en 1835; gezien het feit tenslotte, dat Motte's argument van een te weinig interessant gegeven bij nadere beschouwing zeer wel voorstelbaar is, geloven wij, hier inderdaad te doen te hebben met een afdruk van de steen, welke Madou Motte op proef stuurde. (104)

Wij zijn dus getuige van het feit, dat Madou, na drie jaar lang het Parijse publiek geboeid te hebben, uit de gunst raakt doordat hij te lang op hetzelfde stramien heeft voortgeborduurd. De belangstelling voor dit soort breedspakige voorstellingen van volmaakt onbetekenende gebeurtenissen is bij het publiek spoedig gaan tanen en dit behoeft ons bepaald niet te verwonderen. Devéria immers, die zeker zoveel registers sentimentaliteit opentrok als Madou, schiep in zijn platen (105) een evenwicht door het bijmengen van een dosis pikanterie of sensualiteit, naar gelang de voorstelling erom vroeg. Het verzekerde zijn werk een langduriger vogue (106), dan dat van Madou, wiens burgerlijke braafheid de Parijzenaar van die dagen, opgegroeid met een Monnier en een Balzac, wel moest gaan vervelen. Omstreeks de tijd, dat de *Sujets composés et dessinés sur pierre par Madou* in zee gingen, heeft Motte besloten, dat dit het laatste werk zou zijn, dat hij van de Belgische illustrator uitgaf, waarmee een punt gezet werd achter Madou's arbeid voor Parijse opdrachtgevers.

Op het moment, dat te Parijs Madou's laatste album voor Motte gedrukt werd, verscheen bij Dewasme het *Album de Douze Sujets, composés et litho-*

graphiés par Madou et Fourmois, zijnde voor één kwart het werk van Madou alleen, voor drie kwart een samenwerking van Madou voor de figuren en Fourmois voor het landschap (107) In vele opzichten kan men deze platen vergelijken met die van de *Douze Sujets* voor 1834 en de *Sujets* voor 1835 De hier gekozen onderwerpen zijn echter veel boeiender, terwijl door de medewerking van Fourmois de enscenering en met name de buitendecors meer verbeelding en natuurgevoel verraden Toch moet ook in dit album het genre als zodanig zijn punt van verzadiging bereikt hebben Uit het feit, dat Madou sinds het jaar 1835 duidelijk andere wegen inslaat, mogen wij wellicht concluderen, dat noch Parijs, noch Brussel langer gediend waren van zijn goedmoedige schetsboekbladen Vóór het echter zover was, lithografeerde hij voor Modeste Rottermund, een Pools officier in Belgische dienst, nog een vijftal gedenkprenten, die als *Souvenirs d'Emigration Polonaise* in 1834 gedrukt werden op de persen van Van den Burggraaff Dit album was bedoeld als een aandenken aan het gastvrije onthaal, dat Poolse officieren na de gruwelijke Poolse opstand overal in Europa was te beurt gevallen (108) Er bestaat een duidelijke overeenkomst tussen Madou's laatste albums voor Motte, de proefplaat voor een nooit verschenen derde album, besteld door Motte, het album, dat Madou resamen met Fourmois gemaakt heeft in opdracht van Dewasme en tenslotte de *Souvenirs d'Emigration Polonaise* Alles tot stand gekomen in een tijdsverloop van niet meer dan twee jaar, vertegenwoordigen zij een aantrekkelijke, maar kortstondige fase in Madou's ontwikkeling als lithograaf

Eind 1834 reeds sloeg Madou een nieuwe weg in met zijn *Keepsake des Enfants pour 1835*, het enige werk in België, dat de elders zoveel gehoorde benaming *keepsake* draagt (109) De uitgevers van dit album naar Franse mode zijn Dero-Becker pere te Brussel en Aubert te Parijs Dero-Becker fils had, resamen met Madou, Verboeckhoven, Lauters, Tavernier, Le Roy, Lacoste en Stroobant, een aandeel in het tekenen en lithograferen van de 300 humoristische krabbels, waarmee de vijftig bladzijden van dit album kwistig zijn bezaaid Madou, Lauters en Verboeckhoven boeken elk hun punten, de rest valt beneden de maat Gaver zijn Dero-Becker's *Etrennes Pittoresques* of *Collection de 40 Rebus lithographiés d'après les dessins de Madou*, in 1836 kennelijk naar het voorbeeld van Adam's *Abécédare en Emigmes*, dat drie jaar tevoren verschenen was, gedrukt op de persen van Fourquemin te Parijs Moge het werk van Adam ook al gladder en regelmatiger zijn, Madou's kindertekeningen ontleen juist haar charme aan een soms wat opzettelijke primitiviteit en koddige onregelmatigheid van uitvoering In beide albums constateert men, hoe Madou een ogenblik de perfectie van zijn tekenrant uit de jaren 1833—1834 de rug toekeert Vooral wanneer gekleurd, maken deze kinderalbums, die voor volwassenen niet minder aantrekkelijk zijn, een bijzonder plezierige indruk Bezien wij slechts het aandeel van Madou, dat hier ontegenzeggelijk domineert, dan voelen wij ons in een oase van speelsheid, die verkwikkend werkt na de tot

perfectie gedreven burgerlijkheid van de voorgaande periode en ons mild moet stemmen vóór wij kennis zullen maken met de pedante geschiedenisleraar, die in de naaste toekomst uit Madou zal groeien.

Was het album van een anecdotische allure het meest populair, een niet onaanzienlijke vogue als Nieuwjaarsgeschenk genoten toch ook de dierenstudies van lithografen als Verboeckhoven of Swebach, de reproducties naar moderne schilderijen, de landschapslithografieën en tekenvoorbeelden van Lauters en Fourmois.

Reeds in 1827 verschenen bij Dewasme 24 *Etudes d'Animaux* van Verboeckhoven, op steen gebracht door J. Rommel. Zij moeten het publiek bevalen zijn, want twaalf jaar later werden zij nog eens herdrukt door de Société des Beaux-Arts. (110) Een uitstekend lithograaf vond Verboeckhoven in Fourmois, die voor Dewasme zes van zijn schilderijen reproduceerde, welke rond de jaarwisseling 1834—1835 werden uitgegeven onder de titel *Album de Six Tableaux de Verboeckhoven*. Waar het hier geen simpele dierenstudies betrof, maar dieren, geschilderd in hun natuurlijke omgeving, bleven Fourmois kanssen te over, om zijn kwaliteiten als landschapslithograaf te tonen. Gepaard aan Verboeckhoven's gevoelvolle dierweergave, leidde dit tot prachtige resultaten. Omstreeks het midden der jaren dertig is Verboeckhoven als dierenschilder en lithograaf stellig nog niet op het hoogtepunt van zijn kunnen aangeland, maar wel — hebben wij sterk de indruk — op dat van zijn artistieke rijpheid. Hetgeen hij na dit tijdstip produceert toont ons weliswaar een nog immer verdere raffinering van de vorm, maar voegt niets meer toe aan het bestaande, is als het ware de handige exploitatie van een afgeronde, definitief gefixeerde specialiteit. Na dit te hebben vastgesteld, voelen wij ons gerechtvaardigd, wanneer wij aansluitend de *Etudes d'Animaux dessinées sur pierre d'après nature* van 1844 noemen, dertien beangstigend knappe lithografieën, waarin de vormgeving het leven heeft doodgedrukt en die ons — met alle bewondering voor het technisch gepresteerde — doen terugverlangen naar Verboeckhoven's nog bezielde werk uit de jaren dertig. Het is voor de talentvolle dierenschilder, die Verboeckhoven is, bepaald geen compliment, om naar aanleiding van zijn *Etudes d'Animaux* van 1844 vergeleken te worden met Victor Adam, en toch zijn het diens dierstudies — in groten getale gepubliceerd vanaf 1829 (111) —, waarbij Verboeckhoven onmiskenbaar aansluiting gezocht en ook gevonden heeft. Deze aanleuning tegen de leegheid van een Adam is bepaald een dissonant in het lithografisch oeuvre van België's grootste dierenschilder van de eerste helft der negentiende eeuw.

Een heel andere figuur is de schilder en lithograaf van militaire onderwerpen en paarden, Edouard Swebach, wiens naam slechts door een toeval in de geschiedenis van de Belgische lithografie voorkomt. Tijdelijk woonachtig te Brussel, leverde hij in 1833 enige bijdragen aan het bekende kunsttijdschrift

L'Artiste. Als zodanig door de uitgever Antoine Dewasme opgemerkt, nodigde deze hem uit, om voor hem bij gelegenheid van de jaarwisseling een *album d'Etrennes* te tekenen. In druk verschenen, droeg dit album de titel *Les Désagrémens de la Chasse* en bevatte het twaalf elegante jachtscènes, beelden uit de hertenjacht van vertrek tot thuiskomst. Het voorplan der platen geeft telkens een Engels renpaard weer in verschillende loop- en springhoudingen, terwijl het achterplan in miniatuur te zien geeft, wat zich zoal bij een dergelijk avontuur kan afspelen: valpartijen, natte kleren e.d. Ondanks het anecdotische element, ligt het accent toch wel op de dierenstudies.

Reeds enige malen zagen wij, hoe een uitgever voor de tot stand koming van een Nieuwjaarsalbum meerdere artisten charterde, om eigen of andermans composities op steen te zetten. Zo kwam het voor, dat een dergelijk album bestond uit reproducties naar schilderijen met diverse signaturen, die zelden apart voor dit doel vervaardigd waren en naar wier samenhang meestal te raden viel. Toch constateert men een kennelijke voorkeur voor het werk van eigentijdse kunstenaars. Het eerste specimen van dit niet zeer fantasierijke genre, dat pas in de tweede helft van de jaren dertig tot zekere bloei zou komen, was de *Etrennes pour 1832 ou Album Pittoresque lithographié par E. J. Verboeckhoven, Madou, Lauters, Fourmois*, bestaande uit tien kleine, ongelijksoortige plaatjes naar eigen werk en naar schilderijen van Haghe, Wouwermans en Van Ostade. Het jaar daaropvolgend komt Dewasme met een reeds veel beter *Album par Lauters et Fourmois*, dat vier steendrukken van Lauters bevat, vijf van Fourmois — allen naar eigen ontwerpen — en één van Fourmois naar Van Moerenhout.

Paul Lauters, die reeds vroeg zoveel verwachtingen gewekt had, ontpopte zich als een bijzonder vruchtbaar lithograaf. Evenmin als dit met Madou het geval geweest was, beperkte Lauters' reputatie zich enkel tot het eigen land. Mogelijk heeft Madou Motte het eerst op zijn talentvolle vriend gewezen. Motte immers publiceerde omstreeks het midden van de jaren dertig van Lauters een album met twaalf platen 4° onder de titel *Bruxelles et ses Environs*. Auguste Voisin beschouwt dit album als het beste werk, dat Lauters tot dusver — 1838 — gemaakt had, maar hij betreurt het tevens, dat praktisch de gehele oplage in Frankrijk verspreid is, waardoor de Belgische liefhebber van lithografieën niet aan zijn trekken is kunnen komen. Reeds in Voisin's tijd was *Bruxelles et ses Environs* zeldzaam. (112) Beter bekend en in groteren getale verspreid is de eveneens door Motte uitgegeven *Cours de la Saône en vingt-six vues*, waarvoor de architect Chapuy de tekeningen naar de natuur gemaakt had, terwijl Lauters hier enkel het lithografische gedeelte voor zijn rekening had genomen. Verschenen zonder jaartal, kunnen wij gevoegelijk als datum het jaar 1835 aannemen. Het idee, om in een reeks gezichten de stroomloop van een rivier uit te beelden, kwam uit Engeland, waar prachtige werken in aquatint aan rivieren werden gewijd. (113) Sinds 1830 was het genre ook in Frank-

rijk zeer in de mode: Deroy tekende de oevers van de Loire en de Seine, Chapuy en Hostein volgden zijn voorbeeld. (114) Nicolas Chapuy was vóór alles een architectuurtekenaar. Dit moge onze veronderstelling wettigen, dat de charme van deze delicate lithografieën met haar fraaie contrast- en dieptewerking voor rekening komt niet van de tekenaar, aan wie beter het in beeld brengen van kathedralen was toevertrouwd (115), maar van de lithograaf, die zich hier op voortreffelijke wijze van zijn opdracht heeft gekweten.

Ook in Nederland moet Lauters' kunde niet onopgemerkt gebleven zijn. De steendrukker Desguerois — in België geen onbekende, daar hij zijn vak geleerd had op het atelier van Jobard, waarna hij zich omstreeks 1828 te Amsterdam gevestigd moet hebben (116) — gaf Lauters, Fourmois, Clerman en wellicht nog andere artisten opdracht, om een aantal gezichten op steen te tekenen van Amsterdam, 's-Gravenhage, Haarlem, Rotterdam en het Huis te Brederode. Deze lithografieën bracht Desguerois omstreeks het midden van de jaren dertig in de handel op 4° formaat en voorzien van Franse en Nederlandse teksten. Omtrent haar samenbundeling in een album is ons niets bekend, hoewel wij een uitgave in die vorm voor het meest waarschijnlijk houden. (117)

Rechtstreeks van de planken recruteerde de Belgische lithografie de operazanger Serda, in zijn tijd een gevierd toonkunstenaar. Aan zijn muzikale begaafdheid scheen Serda een solied tekentalent te paren. Dit althans menen wij te mogen opmaken uit het *Album de Douze Vues des Pyrénées*, dat in 1835 het licht zag bij Dewasme en waarvan het lithografische gedeelte verzorgd is door Lauters en Fourmois. Het is in dit werk nauwelijks doenlijk, beider aandeel te ontwarren, tenzij men bij voortduring het oog gericht houdt op de signaturen. De wegen van Lauters en Fourmois lopen op dit moment nog duidelijk parallel, met dien verstande, dat de jeugdige Fourmois ternauwernood onderdoet voor de acht jaar oudere Lauters, die hij tot voorbeeld heeft genomen. Waar beiden werken naar bestaande tekeningen, zijn onderlinge overeenkomsten even onvermijdelijk als ondefinieerbaar. Eerst wanneer Fourmois de kans krijgt, om uit vrije inspiratie te scheppen, zullen wij zien, welk een voorsprong hij in luttele jaren tijds op zijn leermeester zal nemen in de uitbeelding der natuur, beider fort, maar Fourmois' roem in de jaren, die komen gaan.

Théodore Fourmois werd geboren te Presles in 1814. Omstreeks 1826—1827 moet Fourmois bij Dewasme in de leer gekomen zijn. De eerste zelfstandige composities, die wij van hem kennen, dateren van de September-revolutie. Een werkelijk debuut als lithograaf maakt Fourmois, als hij in 1833 bij Dewasme te Brussel en Donmartin te Spa een klein album in het licht geeft, dat getiteld is *Vues de Spa et de ses environs* en dat een twaalfstal lithografieën op chine bevat, delicaat van toon en met een opmerkelijke natuurobservatie getekend. Lauters was in dit werk betrokken door één lithografie, zelfstandig, en één, in samenwerking met Fourmois vervaardigd. Het geheel draagt een reeds uitgesproken eigen stempel en deze bescheiden prenten komt de verdienste toe, op

het moment van haar verschijnen een ware revelatie geweest te zijn van het kunnen van haar auteur. Bovendien betekenden zij voor diegenen, die nog nooit vertoefd hadden in wat de *Messenger des Sciences* noemde (118), *ce délicieux café de l'Europe* — met zijn speelzalen, fonteinen van genezend water en *Promenade de Sept Heures*, beroemd om haar prachtige bomen en middagconcerten — de openbaring van een exclusief en tegelijk heilzaam oord. Het is zelfs heel goed mogelijk, dat er een propagandistisch doel achter deze platen school en als zodanig kunnen wij haar beschouwen als voorlopers van onze moderne toeristieke prospecti. (119)

Een merkelijke vooruitgang op de gezichten van Spa constateren wij in het *Album Pittoresque composé de dix planches*, ditmaal in zijn geheel getekend en gelithografeerd door Fourmois en door Dewasme uitgegeven rond de jaarwisseling 1833—1834. De negentienjarige Fourmois had zich in onwaarschijnlijk korte tijd ontwikkeld tot een vroegrijp kunstenaar, een lithograaf van het landschap, waarop België met recht trots kon zijn. Platen als *Souvenir des Ardennes*, *Vue prise aux environs de Spa*, *Ruines de l'Eglise de Villers* en *Ruines de l'Abbaye de Villers* zijn juweeltjes van rustiek gevoel en pittoreske smaak in een onderlinge verhouding, die veel harmonieuser is, dan die, waarin De Jonghe en Haghe tien jaar tevoren hun *vues pittoresques* hadden uitgevoerd. (120)

XII

Fourmois is wel één der eersten geweest, die, gewapend met zijn schetsboek, de Ardennen introk, maar hij werd toch nog voorafgegaan door een amateur-tekenaar, Jean Nicolas François Ponsart, zich meestal noemend *Ponsart de Malmédy*, naar de plaats, waar hij het eerzame beroep van leerlooier uitoefende. Geboren in 1788, was hij in zijn jeugd student geweest aan de academies van Düsseldorf, Aken, Brussel en Parijs. Zijn kost had hij in die tijd voornamelijk als toneeldecorateur verdiend. Tenslotte had hij toch maar een profijtelijker beroep gekozen en zijn tekentalent vierde hij nu in zijn vrije uren bot. (121) Hoewel Ponsart's lithografische activiteiten zich over een vijftiental jaren hebben uitgestrekt, althans zijn albums verspreid over een periode van die duur het licht hebben gezien, nemen wij in zijn tekenvaardigheid en stijl ternaauwer-nood enige ontwikkeling waar. Ponsart's oeuvre draagt globaal het stempel der late twintiger jaren. Ofschoon men bezwaarlijk zeggen kan, dat Ponsart ons verrast of ons iets wezenlijks van de schoonheid van de Ardennen openbaart, zoals Fourmois dit in dezelfde en latere jaren zou doen, kunnen en willen wij hem toch niet een zekere regionale betekenis ontfeggen. Het eerste album, de *Vues Pittoresques de la Nouvelle Route de Liège à Aix-la-Chapelle et Spa par Chaudfontaine*, verscheen met 24 platen, gedrukt door Dewasme, in 1829 bij Collardin te Luik. Volgde in 1831 een achtal platen, gedrukt en uitgegeven door Engelmann te Parijs als *Souvenirs de l'Eyl et des Bords de l'Abr*. En-

gelmann en diens opvolgers, Thierry Frères, waren de drukkers van de *Souvenirs de la Prusse Rhénane*, verschenen omstreeks 1835. Ponsart's meest geslaagde album is *La Vallée de l'Ahr dans la Prusse Rhénane*. Dit album opent met een fraai gelithografeerde titelpagina, waarop een afbeelding van de bronnen van de Ahr bij Blankenheim, een portret van de auteur door Madou en een inleiding van de hand van André Van Hasselt. De 24 gezichten, vermeerderd met een topografische kaart van het stroomgebied van de Ahr en enige voorbeelden van de in die streek in zwang zijnde klederdrachten, zijn door Degobert met zorg gedrukt op chine en werden in het jaar 1838 uitgegeven door Muquardt. Zeven jaar later beleefde dit werk nog een tweede druk, hetgeen erop wijst, dat de platen bij het publiek in de smaak gevallen zijn. Het laatste album van Ponsart, voorzover ons bekend, is de *Itinéraire pittoresque du chemin de fer de Liège à Aix-la-Chapelle, par la vallée de la Vesdre*, elf gezichten en één kaart, gedrukt door Degobert, in 1843 uitgegeven door Berthor en enige jaren later opnieuw in de handel gebracht door Gérard. In 1845 zou Stroobant de tocht per spoor door het befaamde dal van de Vesdre in beeld brengen, een tocht, die de reiziger een voortdurend genot voor het oog moet geweest zijn. Het *Panorama du Chemin de Fer de la Vesdre* was, zoals de naam reeds zegt, een panoramische weergave van het gehele betreffende baanvak en het heuvelland, hierdoor doorsneden. Hoewel weinig opmerkenswaard in het oeuvre van een Stroobant, zijn deze acht platen, gedrukt door J. Lots en met een verklarende tekst van de bekende journalist Victor Joly uitgegeven door Ch. Muquardt, een hele klasse beter, dan wat wij van Ponsart gewend zijn.

E. Montius, waarvan Hymans zegt, dat hij meer naam gemaakt heeft met de beoefening van het magnetisme, dan met het hanteren van zijn tekenpotlood (122), maar die niettemin gerekend moet worden onder de lithografen van het eerste uur, gaat voort met de demonstratie van zijn middelmatigheid. Via de uitgevers Vanstraalen & Comp. en de drukker-lithograaf Konen, beiden gevestigd te Brussel, gaf hij in de maand Juni van het jaar 1833 een *livraison-spécimen*, bestaande uit drie lithografieën in 4° obl. met bijbehorende tekst, in het licht van een door hem geprojecteerd album, dat als titel zou dragen *Sammlung Pittoresker Ansichten an den Ufern der Maas und der Samber*. Juli d.a.v. zou met de publicatie een aanvang gemaakt worden, terwijl met twintig afleveringen van zes gezichten en een verklarende tekst in het Duits het werk te zijner tijd compleet zou zijn. Dat de plannen niet zijn doorgegaan, is voor de Belgische landschapslithografie nauwelijks een verlies te noemen. De drie proefplaten, voorstellend de rots Beiaard te Dinant, een gezicht op Bouvignes en de ruïnes van het kasteel van Poil-Vache, zijn, zeker wanneer men de datum van verschijnen in aanmerking neemt, onbeduidend, ja zelfs slecht van uitvoering. De collectie, waarvan zij een voorafspiegeling geven, zou beslist niet zijn uitgekomen boven het peil van Jobard's *Voyage Pittoresque* en dit terwijl titel en onderwerp bepaald anders doen vermoeden.

Het opkomend toerisme en spoedig de spoorwegen hebben een nieuwe categorie van uitgaven in het leven geroepen, de toer- en reisgidsen, zij waren in het begin steeds verrijkt met het praedicaat *pittoresque* en een enkele maal waren zij geïllustreerd met lithografieën of ruwe houtgravures. Ook al werd dit soort gidsjes uitgegeven door of onder invloed van vervoersmaatschappijen (123), teneinde het in deze dagen veel gehoorde adagium, *nous voici en chemin de fer, il n'y a plus rien à voir*, te logenstraffen en de reislust van het publiek te prikkelen, toch deed men verstandiger met aanstonds in een spoorwegcoupé te gaan zitten, want de fletse lithografieën en gemaltraateerde houtgravures ter hunner illustratie zullen wel niemand op de ijzeren baan gelokt hebben, afgezien dan nog van het feit, dat van artistieke waardering nergens sprake kan zijn. In tegenstelling met Frankrijk zijn in België deze uitgaven uiterst zeldzaam (124). Misleidend aantrekkelijke titels en de stereotyp vermelde vele kaarten en illustraties ten spijt, is de oogst van geïllustreerde toeristische gidsen zo klein en hun betekenis voor ons zo gering, dat het hele genre aangeduid en geresumeerd kan worden in één, nog bepaald niet hoog boven de rest uitstekend boekwerk. Het draagt de titel *La Belgique Pittoresque* en is geïllustreerd met 32 lithografieën van Lemonnier, Fourmois en Manche, allen gedrukt op de persen van Dewasme. De opzet — een wijdlopijge titel getuigt hiervan — overschrijdt verre die van een simpele en handzame reisgids. Het was in deze tijd eer regel, dan uitzondering, dat de reiziger een lawine van nuttige en onnutte gegevens voor de voeten werd geworpen. De typografie maakt een verzorgde indruk, maar is enige jaren ten achter. De commerciële kant van de zaak overweegt hier, zoals bij alle werken van dit soort. Daarom behoeft het ons niet te verwonderen, dat het illustratieve gedeelte — waarom het ook niet is begonnen! — het kind van de rekening wordt. Dit zien wij hier geschieden en in nog verhoogde mate in publicaties van bescheidener allure. De onaanzienlijkheid van het genre toeristische uitgaven is o.i. het gevolg van het voortdurend drukken van de kostprijs, waardoor de weegschaal wel moest doorslaan in de richting van het vlugge, goedkope en populaire — dit alles weinig bevorderlijk voor een illustratie op enig plan.

HOOGTIJ 1836 - 1848

- I. Oprichting van een nationale graveursschool*
II. De overdruk, het oefenterrein voor de houtgraveur
III. Lithografische suites ter illustratie van de overdruk
IV. Boekillustratie in steendruk - V. Het voortbestaan van
de landschapslithografie - VI. Oriëntatie van de steendruk
in reproductieve richting - VII. De portretlithografie - VIII. Hoogtepunt
van de lithografie rond 1840 - IX. De schone letteren, geïllustreerd
in houtgravure - X. Het dagelijkse leven en de houtgravure
XI. Verheerlijking van land en natie - XII. Costuumplaten in houtgravure
XIII. De ets in boek en album - XIV. De moeizame instandhouding
van de kopergravure - XV. De monumentale lithografie
van de jaren veertig

I

Het is een betreurenswaardig feit — zo sprak op 16 Maart 1836 Barthélemy Du Mortier in de Belgische Kamer van Afgevaardigden —, te moeten vaststellen, dat België, in de zestiende en zeventiende eeuw het klassieke land van de kopergravure, op de huidige dag tot geen werk van enige betekenis meer in staat is. (1) Hoe nu was het in dat jaar, waarin heel België praatte over de oprichting van een nationale graveursschool, met de feitelijke beoefening van deze kunst gesteld?

Antwerpen had sinds jaren de leiding. In 1819 benoemde Willem I op advies van Van Hulthem tot professor van de Koninklijke Academie aldaar — met als speciale opdracht, de graveerkunst in België tot nieuw leven te wekken — Joseph De Meulemeester. Deze oud-pensionair van Napoleon kwam vanuit Rome, waar hij jarenlang gewoond had, in 1820 naar de Scheldestad, om er zijn nieuwe post te bezetten. Hij was vol goede moed en bezield met plannen, om de schetsen, die hij gemaakt had naar de *Loges* van Rafaël, eerlang op grote schaal in koper te graveren. Spoedig bleek echter, dat De Meulemeester een slecht leraar was en beduidend meer tijd aan zijn *Loges*, dan aan zijn studenten besteedde. Gelukkig was hij zo verstandig, om in 1829 bij de bestuurders van de Academie zijn ontslag in te dienen, teneinde zich voortaan geheel

te kunnen wijden aan wat hij was gaan beschouwen als zijn levenswerk. Nu stond men echter te Antwerpen voor de moeilijkheid, een opvolger te moeten benoemen uit de kleine kring van graveurs, die in nog geen tien jaar tijds door De Meulemeester gevormd waren. De keuze viel op Erin Corr, geen hoogvlieger, maar een ernstig en toegewijd leraar, die in de loop van zijn meer dan dertigjarige carrière een school van bekwame graveurs zou vormen, waaronder Bal, Van Reeth, Michiels en Verswijvel het meest op de voorgrond traden. (2)

Doch enkel een graveerklas, verbonden aan de Academie van Antwerpen — niet eens de hoofdstedelijke Academie! — was in de ogen van belangstellenden niet genoeg. Kunstenaars en kunstvrienden droomden van de grote rol, die de kopergravure zou moeten spelen in de algemene opleving der kunsten sinds het verwerven van de onafhankelijkheid. Een werkelijke regeneratie van de gravure hield men alleen dan voor mogelijk, wanneer een speciale school zou worden opgericht, gesubsidieerd door de staat, waar — bij het te genieten onderwijs — regelmatig praktisch werk verricht zou worden. Het publiek zou zich tot dit instituut moeten wenden met zijn opdrachten en na verloop van tijd zou aldus de exploitatie rendabel te maken zijn. Nooit en in geen enkel land, zegt Hymans (3), was de gravure zozeer een onderwerp van gesprek, als in het België van 1836.

Volgen wij hetgeen *L'Artiste* over de praktische uitvoerbaarheid van het plan tot oprichting van een graveursschool als zijn mening ten beste geeft in een artikelenreeks *Sur le projet d'organisation d'une école de gravure*. Omtrent de wenselijkheid van een graveursschool bleek wel iedereen het eens te zijn. De moeilijkheid zat echter in de vorm, die men aan een dergelijke school zou moeten geven. Men verkeerde n.l. in onzekerheid, of men de voorstellen van een niet nader genoemd industrieel moest aanvaarden, die aanbod, zich met de oprichting van een graveursschool en de training van graveurs te belasten, op voorwaarde, dat de Staat hem voor de tijd van tien jaar een jaarlijkse subsidie van 18.000 francs zou toekennen. Tegen dit initiatief van Antoine Dewasme, want dit was de industrieel in kwestie, kwam verzet van de zijde van kunstenaars en ambtenaren, die beiden in een aldus bestuurd school een verkapt geldmakerij zagen, waarbij de directeur zou trachten, het kunstambacht zoveel mogelijk naar zijn hand te zetten. Als andere en betere oplossing, suggereert *L'Artiste* de oprichting van een graveursschool door de Staat, annex met de Brusselse Academie. Beschikte men immers niet over Lhéric, een jong Frans mezzo-tint graveur, die zich pas in België gevestigd had, en over de eveneens uit Frankrijk afkomstige houtgraveur Bougon, die beiden uitstekende leerlingen zouden kunnen vormen? (4)

In de Kamer van Afgevaardigden ontspon zich een lang en interessant debat over dit geschilpunt. Een groot gedeelte der leden applaudisseerde, toen, bij de aanvraag van een speciaal crediet voor het onderwijs in de schone kunsten, de Minister verklaarde, van zin te zijn, de exploitatie van een toekomstige gra-

veursschool in handen van een industrieel te geven, 'opdat de bedrijfsvoering daardoor efficiënter en het gehele project productiever zijn zou.' Niettemin werd het voorstel voorlopig verworpen en kon *L'Artiste* een kleine triomf boeken. (5) Uitgevers, drukkers en boekverkopers richtten zich met een petitie tot de Minister, om te verkrijgen, dat de graveursschool zou worden opgevat als een 'école active et pratique, et non pas en classe adjointe à une académie'. *L'Artiste* merkt meesmuilend op, dat de brave lieden, die nu de zaak van hun collega Dewasme bepleitten, later het meest te lijden zouden krijgen van een oneerlijke concurrentie. De Minister besluit, een commissie in te stellen, om hem bij het nemen van de beslissing van advies te dienen. (6)

In een vierde en vijfde artikel blijkt *L'Artiste* zijn oordeel op enige punten de beste omgeving was voor het kweken en ontwikkelen van graveertalent, maar wel de zoveel vitalere sfeer van een werkplaats, annex met een uitgeverij gecorrigeerd te hebben. Het blad wilde nu wel erkennen, dat niet een academie van boeken en tijdschriften: men kijke slechts naar voorbeelden te Londen en Parijs. (7) Men zag immers, hoe de graveerklas aan de Antwerpse Academie bij gebrek aan opdrachten een kwijnend bestaan leidde. Met het principe was *L'Artiste* het derhalve eens, maar bleef dan nog het feit, dat het onverantwoord was, om aan een industrieel een zo hoge subsidie uit de staatskas te gunnen. Verder hoopte het blad, dat men voor het leraarschap in de kopergravure een bekwaam buitenlander zou benoemen, zonder te duchten, dat de naaste omgeving zich door een dergelijke benoeming gepasseerd zou voelen. Voor de vakken mezzo-tint en houtgravure kon men dan de reeds eerder geopperde Lhéric en Bougon nemen. Tenslotte werpt de schrijver van dit artikel nog even een van het voorgaande afwijkende suggestie op, en wel deze, dat men ertoe zou moeten overgaan, om de Antwerpse graveerklas grondig te reorganiseren en aldaar, eventueel met fondsen en voorschotten, een *école industrielle de gravure* zou moeten stichten. (8) De achtergrond van dit nieuwe, maar niet zeer energiek geponeerde voorstel schijnt een protest geweest te zijn van de Antwerpse Academie, die zich bedreigd voelde door de oprichting van een van haar onafhankelijke graveursschool.

Als het zesde artikel verschijnt is de strijd beslecht: de door de Minister benoemde commissie, waarin zitting hadden de graven de Beaufort en Robiano, de heren Du Mortier en Deschamps, leden van de Kamer van Afgevaardigden, de schilder Paelinck en de uitgever Remy, heeft de Minister geadviseerd in de aanvankelijk voorgestelde zin. (9) Als antwoord volgt van de zijde van *L'Artiste* een venijnige uitval, in eerste instantie gericht tegen de samenstelling van onderhavige commissie, welke tot op de dag van de beslissing geheim was gehouden. Met vijf van de zes leden kan *L'Artiste* zich verenigen en voor elk van deze vijf heeft het blad een vlelend compliment, om toch maar niet de schijn te wekken, dat het de Minister onrechtvaardig wilde becritiseren, en om niet grootheden, van wie de kunstwereld protectie of maecenaat te verwachten

had (10), direct of indirect tegen het hoofd te stoten. Maar een uitzondering maakt het blad voor de competentie van 'M. Remy, imprimeur, qui n'a absolument aucun titre à figurer dans une commission de cette nature' en — op een andere plaats — 'qui est fourré dedans par le ministre'. Remy wordt ronduit gehoord. Of de Minister misschien nog wat behangselpapierfabrikanten, textieldrukkers en vertegenwoordigers van andere eveneens eerbare beroepen welke niet minder recht geven op een plaats, aan de commissie had willen toevoegen? Waarom had men de kunstenaars niet aan het woord gelaten? *L'Artiste* voorspelt, dat de gehele onderneming een doodgeboren kind zal blijken. (11)

Dat deze artikelen campagne toch niet geheel zonder weerklank geweest is, wordt toegegeven door de redacteur van *Le Moniteur*, die schrijft, dat de Minister hierdoor is aangespoord, meer condities te stellen aan en meer garanties te vragen van de toekomstige directeur van de graveursschool. (12) Uit hetgeen Louis Alvin schrijft in zijn korte biografische schets van Calamatta (13), mogen wij wellicht concluderen, dat het graaf Amédée de Beaufort, directeur-generaal van Schone Kunsten, geweest is, die niet alleen de Minister het hele plan heeft ingefluisterd, maar aan wie wij bovendien danken, dat het de druk van een vrij grote oppositie heeft weerstaan.

Op 23 Juli 1836 volgt dan het Koninklijk Besluit, waarbij te Brussel wordt opgericht een *Ecole royale de gravure*, onder beheer van A. Dewasme en annex met diens reeds bestaand bedrijf. Spoedig nadien verschijnt in *L'Artiste* de aankondiging, dat voor de vakken *tekenen* en *houtgravure* respectievelijk benoemd zijn de heren Van der Haert (14), als eerste leraar, Lauters, als tweede leraar, en de Fransman Bougon. (15) Verder werd in het blad een oproep geplaatst, dat zij, die benoemd wensten te worden in de vakken *koper-* en *staalgravure*, een sollicitatie konden indienen bij de Minister. (16) In de loop van datzelfde jaar nog lezen wij, dat een zekere Elwall (17) in de voetstappen treedt van Bougon. Het is dus met deze twee, weinig prominente graveurs, dat in België de geschiedenis van de houtgravure een aanvang neemt.

Restte nu nog de vervulling van de vacatures in koper- en staalgravure. In de laatste vacature is niet voorzien en hierin mag men ongetwijfeld de verklaring zoeken voor het feit, dat de staalgravure in België nooit werkelijk ingang heeft gevonden. De leerstoel, waarop de nationale verwachtingen zich het meest concentreerden, bleef nog enige tijd vacant. Men droomde van een nieuwe loot aan de stam van Pontius, Edelinck en Vosterman, de eerbiedwaardige graveurs van de werken van Rubens, en het maken van een keuze was dus verre van gemakkelijk. Het advies, gegeven door *L'Artiste*, om een bekwaam buitenlander te benoemen, werd ter harte genomen, toen het bestuur van de *Ecole royale* naar Parijs toog, om de aldaar woonachtige Italiaan Luigi Calamatta, graveur van de *Eedsaflegging van Lodewijk XIII* naar Ingres en van de *Mona Lisa* naar Leonardo, uit te nodigen, het Brusselse professoraat te aanvaarden. Deze accepteerde, op voorwaarde, dat hij zes maanden te Brussel zou werken

PLAAT IX



A



B

A J. B. Madou, *Le Quatuor*.
Douze Dessins Lithographiques pour 1833.

B Lithografie uit 1834, gemaakt door J. B. Madou in opdracht van Ch. Motte,
doch door deze laatste geweigerd.

PLAAT X



A



B

A Th. Fourmois, *Souvenir des Ardennes*. 1833.

Album Pittoresque composé de dix planches.

B Th. Fourmois, *Ruines de l'Abbaye de Villers*. 1833.

Album Pittoresque composé de dix planches.

OPRICHTING VAN EEN GRAVEURSSCHOOL

en zes maanden te Parijs. Dit heeft hij tien jaar volgehouden. Hoewel Calamatta slechts ten dele beantwoord moet hebben aan de hooggespannen nationale verwachtingen, vormde hij een team bekwame graveurs, waaronder zich vooral onderscheidde J. B. Meunier, Léopold Flameng, Gustave Biot, Jos. Demannez, Jos. Franck, Auguste Danse, David Desvachez, Auguste Numans, F. De Meersman, J. Thévenin, Delboëte, Lucio Lelli en Mariano Morelli. (18)

Al spoedig moet gebleken zijn, dat Bougon en Elwall niet de figuren waren, om de school naam te bezorgen en om degelijke vaklui af te leveren. Na één jaar werden zij beiden aan de dijk gezet, om plaats te maken voor een één-entwintigjarige Brit, Henry Brown, die, waarschijnlijk op uitnodiging van Dewasme, vanuit Parijs naar Brussel was gekomen. Hoewel beduidend bekwamer dan zijn voorgangers, was hij aan hen gewaagd in korthed van carrière. In 1840 richtte de *Nederlandsche Maatschappij van Schoone Kunsten* te 's-Gravenhage met steun van Koning Willem II een *Houtsnée-school* op, die in hoofdzaak bestemd was voor het vervaardigen van illustraties in het door deze maatschappij uit te geven tijdschrift *De Kunstkronek*. Het directeurschap bood men de jeugdige Brown aan, die voor de verleiding van een zo eervolle positie bezweek en nog datzelfde jaar zijn nieuwe ambt aanvaardde. (19) Gelukkig bezat Henry nog een twee jaar oudere broer, William, die eveneens was opgeleid in de Engelse fac-similemethode. Deze was bereid, de opengevallen leerstoel te Brussel over te nemen en dit geschiedde zo geruisloos, dat men de overgang niet bemerkte en dat de continuïteit van de opleiding in niets moet zijn geschaad. Lange jaren zou William Brown de bekwame en ook zelf nog zeer productieve leider zijn van de hoofdstedelijke houtgraveerklas. Van een Duits bezoeker, die bijzonder te spreken was over de organisatie van de *Ecole royale de gravure*, vernemen wij, dat de leerlingen zich bij inschrijving verplichtten, om vier jaar exclusief in dienst van de school te werken; het onderwijs ontvingen zij kosteloos. Wanneer zij zover gevorderd waren, dat men van hun prestaties een commercieel gebruik kon maken, hadden zij recht op een kleine financiële vergoeding voor ieder werkstuk, dat het atelier verliet. Na afloop van deze vierjarige cursus waren zij vrij, ofwel om de school te verlaten, ofwel, om een contractuele verbintenis met haar aan te gaan ter zake een via dit instituut lopende regelmatige levering van werk aan uitgevers. (20)

Het dagelijks bestuur van de *Ecole royale de gravure* berustte, zoals gezegd, bij Antoine Dewasme, die jaarlijks van staatswege een subsidie van 20.000 francs ontving, méér dus, dan hij in eerste instantie gevraagd had. Het was vanaf het begin overduidelijk, dat Dewasme het meest geïnteresseerd was in de houtgraveerklas, waarvan hij beter dan van de afdeling kopergravure, een werkinstrument zou kunnen maken voor een toekomstige illustrering van zijn uitgaven. Opponenten tegen een industriële exploitatie werden in zoverre in het gelijk gesteld, dat de praktijk reeds spoedig bewees, dat alle geschermd met het opnieuw ten leven wekken van een nationaal erfgoed slechts gediend had,

om een potentieel exploitant van een nieuw procédé — de houtgravure — in het zadel te helpen. Deze man was bereid, hier kwam het in feite op neer, om als tegenprestatie voor de hem in het vooruitzicht gestelde subsidie ook de kwijnende kopergravure onder zijn hoede te nemen. Waar hier niet de stimulans van een commerciële bruikbaarheid op grote schaal achter zat en Dewasme te veel koopman was, om te handelen uit idealisme zonder meer, werd de kopergravure het kind van de rekening. Niet dan met de grootste moeite heeft dit aristocratische procédé enige tientallen jaren zijn bestaan weten te rekken, een bestaan overigens, dat noch brillant, noch het verleden waardig was en waarop wij terzijner tijd hopen terug te komen.

II

Was de houtgravure via Frankrijk in België binnengedrongen, het waren wederom Franse auteurs, die zich het eerst in dit procédé geïllustreerd zagen. (21) Deze vroege illustraties waren zelden oorspronkelijk en zelfs wanneer oorspronkelijk, gebrekkig van uitvoering. Om beide redenen is een inventarisatie van hetgeen in dit domein gewrocht is, ternauwernood lonend. Trouwens, wat waren de vele pretentieuze overdrukken méér dan een leerschool voor de eerste generatie van in België opgeleide houtgraveurs? Als men rekent, dat een cursus aan de Ecole royale officieel vier jaar duurde, hoewel het niet was uitgesloten, dat begaafde leerlingen spoediger de vereiste vakkundigheid verwierven, dan zal men tot 1838 voor alles, wat haar merkteken draagt, een grote dosis clementie moeten opbrengen. Die werken echter, die zich om enigerlei reden van hun omgeving onderscheiden, zullen wij hier een korte behandeling wijden. (22)

Twee uitgevers van formaat, Adolphe Wahlen en J. P. Meline, elk aan het hoofd van een kortelings opgerichte monstermaatschappij, maakten van de overdruk hun specialiteit en grepen, zo gauw hiertoe de gelegenheid kwam, de houtgravure aan als één der middelen om hun uitgaven aantrekkelijker en daardoor beter verkoopbaar te maken.

Reeds in 1836 kondigde Wahlen een *Collection des grands écrivains français au XIXe siècle* aan, een reeks, die zou bestaan uit 75 delen in gr. 8°, gezet in twee kolommen druks en voor het merendeel verlucht met illustraties. Alle toenmaals gelezen schrijvers treffen wij in dit gezelschap aan: Vigny, Soulié, Norvins, Lemontey, Lamartine, Nodier, Villemain, Leclercq, Dumas, Delavigne, Balzac, Sand, Janin, P. Jacob, Guizot, Jouy, Scribe, Chateaubriand, Thiers, Barante, Thierry, Michaud, Capefigue, Staël, de Maistre, Sue, Picard, Duval, Latouche, Royer, de Montolieu, Mérimée, Viter, Barthélemy, Mery, etc., etc. — tot een overdruk van de *Encyclopédie des Gens du Monde* toe. Volgens Dopp (23) hebben over een tijdsverloop van zestien jaar 62 van de 75 delen het licht gezien. Dit is echter alleen dan mogelijk, wanneer Meline, voor

wiens rekening de persen van Wahlen, na diens liquidatie in 1846, nog enige tijd bleven doordraaien, deze collectie verder heeft voortgezet.

Onder het gering aantal werken, dat volgens de oorspronkelijke opzet geïllustreerd in de handel is gebracht, noemen wij op de eerste plaats een uitgave in twee delen van de verzamelde werken van Hugo, daterend van 1837—1838. De illustratie beperkt zich tot een aantal onbeduidende vignetten buiten de tekst, naar tekeningen van Coomans, gegraveerd door Elwall. In dezelfde collectie verscheen in 1838 een tweedelige uitgave van Barante's populaire *Histoire des Ducs de Bourgogne de la Maison de Valois, 1364—1477* met 35 platen en vele vignetten, gegraveerd door Thompson, Mercier, Vermorcken, Walravens en Pannemaker. Verzorging en kwaliteit der gravures waren hier reeds merkkelijk beter, maar haar herkomst is onbelgisch: de tekeningen van Boulanger, Decamps, Scheffer, Delacroix, Devéria, Grandville, Fleury, Lami en de beide Johannot's voor de eerste geïllustreerde Parijse uitgave blijken onverdroten te zijn nagegraveerd door de leerlingen van de Ecole royale de gravure.

Een duidelijke vooruitgang nemen wij waar, wanneer in de tweede helft van 1838 een nieuwe editie verschijnt van de werken van Xavier de Maistre. De typografische verzorging verdient alle lof. De titelplaat en de vier door Brown gegraveerde voorstellingen van De Keyser, De Biefve en Lauters zijn onderling zeer ongelijk van kwaliteit. De meeste voldoening schenkt het beginvignet, dat op romantische wijze met de tekst vervloeit en gesigneerd is door Kreins. Een aantal kapitaalversieringen, enige slotvignetten van Kreins en Jacobs en talrijke decoratieve banden en guirlandes completeren dit eerste werk in België, dat geheel in de tijdgeest is opgevat en daarenboven met originele houtgravures is versierd. De *Revue de Bruxelles* toont zich niet karig met haar lof: 'Sous le rapport typographique, il est impossible de faire mieux, il est impossible de mettre plus de goût dans la disposition d'un livre. Nous ne pensions pas que l'art de la typographie, car la typographie est un véritable art ici, pût tout d'un coup produire en Belgique un ouvrage à placer à côté de *Paul et Virginie*; cet ouvrage est là pourtant, c'est le *Xavier de Maistre* . . .' (24) Het verdere verloop van de geschiedenis zal echter bewijzen, dat het wel degelijk mogelijk was, een fraaier werk uit te geven, dan de *Xavier de Maistre*, terwijl de mooiste boeken, ooit in België verschenen, vergeten zijn door ons, die ons wel nog Curmer's *Paul et Virginie* herinneren. Deze kleine domper ten spijt kan men de *Xavier de Maistre* beschouwen als een mijlpaal in de geschiedenis van het geïllustreerde boek in België, of juist nog, als het eerste boek, geïllustreerd in houtgravure, dat zijn plaats in een geschiedkundig overzicht werkelijk waardig is.

Wahlen's collectie gaat voort en in 1839 verschijnt een *Histoire de la Révolution Française* van F. A. Mignet, geïllustreerd met een frontispice, 18 platen buiten en bijna 200 gravures tussen de tekst. Deze illustratie is wederom niet oorspronkelijk. Zij is ontleend aan de zesde Parijse editie met platen van Duplessi-Bertaux en aan de vierde en vijfde editie van Thiers' *Histoire de la Révo-*

lution Française met platen resp. van Scheffer en de beide Johannots en van Raffet en Scheffer. Naar deze voorbeelden tekenden Hendrickx en Coomans hun vignetten en Baugniet zijn portretkoppen. Het graveren was toevertrouwd aan de kunde van Brown, Vermorcken, Pannemaker, Lisbet, Mercier, Beneworth, Chevauchet en Lesestre. De zetspiegel is royaal en het werk maakt in alle opzichten een verzorgde indruk. Kennelijk minder zorg heeft Wahlen besteed aan een tweedelige *Histoire de la Révolution Française par Adolphe Thiers*, verschenen in 1840. De vignetten zijn hier uit de tekst gebannen en dienen nog slechts als opening of afsluiting der hoofdstukken. De rest van de illustraties moet men zoeken buiten de tekst. Naar het voorbeeld van de vijftig tekeningen, door Raffet en Scheffer gemaakt voor de vijfde Parijse uitgave, stelt elke plaat één der hoofdrolspelers voor in het historische drama van de Franse Revolutie, terwijl op kleinere schaal daaronder deszelfs glorie, maar meestal zijn val in beeld wordt gebracht. Coomans en wellicht Baugniet voor de portretten copieerden de illustraties in haar originele staat; de leerlingen van de Ecole royale de gravure zorgden voor een correcte overdracht op hout.

J. P. Meline, Wahlen's tegenspeler, bewoog zich met minder distinctie, maar daardoor dan ook des te vrijer op hetzelfde terrein. Reeds in Augustus 1836 — eerder dus dan Wahlen — moet Meline gekomen zijn met de eerste aflevering van een uitgave van de werken van Hugo, versierd met enige vignetten van Madou, gegraveerd deels door Porret te Parijs, deels door Bougon en Elwall te Brussel. (25) In een zelfde formaat verschenen het jaar daaropvolgend de werken van Vigny, waarvoor Elwall naar tekening van Coomans één vignet vervaardigd had. In 1838 volgde een *Lamartine* met acht vignetten van Brown naar Madou en Valentini. Meline's meest geslaagde van illustraties voorziene overdruk kwam nadat hij vier jaar lang een opmerkelijke soberheid betracht had. Het was een achtdelige *Dumas* met vignetten van Madou en Coomans, op hout gezet door Brown, Lesestre, Birouste en Elwall. De publicatie duurde van 1842—1846. Het duidelijkst vindt men de conjunctuurverandering in het overdrukbedrijf weerspiegeld in het teruglopend aantal illustraties — 50 in totaal. De met uitzondering van Brown bepaald middelmatige graveurs hebben de tekeningen dermate over één kam geschoren, dat het onderscheid tussen beide artisten sterk vervaagt. Toch dringt zich de conclusie op, dat het werken voor de houtgraveur Coomans beter afgaat, dan de zozeer aan de lithografie verknochte Madou.

Meline — ook al prijst *L'Ariste* hem in November 1836 om zijn verzorgde uitgaven en de stiptheid van zijn afleveringen, hem proclamerend tot de eerste onder de Belgische uitgevers — is qua verzorging van zijn werken duidelijk de mindere van Wahlen. Hier staat echter een grotere commerciële soliditeit tegenover. Uit het feit, dat de curve van typografische en illustratieve verzorging in Wahlen's fonds reeds zo spoedig terugbuigt en uit het feit, dat wij na 1840 in de *Collection des grands écrivains* geen geïllustreerde titels meer zijn tegen-

gekomen, mogen wij wellicht concluderen, dat de steeds feller wordende concurrentie tussen de overdruckers onderling het Wahlen onmogelijk gemaakt heeft, om nog langer geld te spenderen aan een frivoliteit als illustraties. Meline had zich daarentegen al in 1838 beperkingen opgelegd; beperkingen, die neerkwamen op het met spaarzame hand rondstrooien van niet meer dan een enkel titel- of beginvignet. Het is ongetwijfeld deze politiek van Meline geweest, die Wahlen ertoe dwong, om twee jaar nadien zijn eigen uitgaven op dezelfde wijze te versoberen, hoezeer het hem ook aan zijn hart van grand-seigneur moet zijn gegaan. Dat van beiden Meline de wijste zakenman geweest is, bewijst trouwens het verdere verloop van de historie: moest Wahlen reeds in 1846 de wedloop opgeven, Meline zou zich nog acht jaar nadien aan het hoofd van zijn onderneming handhaven. Beiden hadden een onfortuinlijke collega in Ch. J. De Mat, zoon van een gerenommeerde drukker uit de jaren twintig. Deze wordt in 1837 belast met het directeurschap van de Société Nationale pour la propagation des bons livres. Deze maatschappij was datzelfde jaar opgericht en beoogde in hoofdzaak de exploitatie van werken op het gebied van onderwijs en opvoeding. Ook de Société Nationale leefde bij de gratie van de overdruk, zij het die van leerzame en vrome lectuur. Ch. J. De Mat is zonder twijfel een hoogstaand mens geweest. Zijn fonds had de tendens een tegenwicht te vormen tegen de vele zedenbedervende romans, door de overdrukhandel in deze jaren klakkeloos verspreid. Typografisch inzicht echter bezat De Mat even weinig als inzicht in de bedrijfsvoering van de kapitale onderneming, die hij zo rampspoedig bestuurd.

Dit neemt echter niet weg, dat aan het begin en aan het einde van haar kortstondig bestaan een geïllustreerde tekst onze aandacht vraagt. De eerste was een overdruk van de in 1838 met platen van Grandville verschenen *Fables Choies de La Fontaine*. Deze platen waren op de Ecole royale nagegraveerd door Vermorcken, Mercier, Wauters, Zouwein, Walravens e.a., waarbij de een wat meer, de ander wat minder handigheid aan de dag legde als kopiïst van Grandville's geestige diermetamorfoses. De *Fables*, aldus voorzien van twintig platen, verschenen nog in de loop van hetzelfde jaar, waarin ook de Parijse editie werd voltooid. (26). De *Revue de Bruxelles*, als uitgave van de Société Nationale wel niet onpartijdig, noemt de *Fables* het eerste, met houtgravures verluchte boek in België en het blad vindt het peil van de uitvoering verbaazingwekkend voor jongelui, die zich nog geen anderhalf jaar met de houtgraveerkunst hebben bezig gehouden. (27) Weliswaar iets vroeger in datum dan de *Xavier de Maistre*, kan men de *Fables Choies de La Fontaine* toch moeilijk het éérste met houtgravures verluchte boek in België noemen. Wel is hier, tesamen met de *Xavier de Maistre*, sprake van het eerste geïllustreerde boek in België van enige betekenis en dit kan ons weer met de *Revue de Bruxelles* verzoenen. De tweede geïllustreerde tekst van de Société Nationale, La Bruyère's *Caractères* verscheen in 1842 en had dit op de eerste vóór, dat de vignetten ge-

graveerd waren naar originele tekeningen, zij het geen meestertekenigen. De verluchting was toevertrouwd aan Hendrickx, Coomans en Vidal, bijgestaan door de graveurs Birouste, Vermorcken en Beneworth. Het resultaat was een eer degelijk dan elegant boekdeel met een portret van de auteur, een decoratieve titelpagina en 90 vignetten in en buiten de tekst.

III

Om de diverse ongeïllustreerde edities van veelgelezen schrijvers meer aantrekkelijkheid te verlenen, gaven Belgische uitgevers soms losse suites lithografieën uit. Het invoegen van koper- of staalgravures en een enkele maal lithografieën — algemeen *trufferen* genoemd — was in Frankrijk tot omstreeks 1835 een luxe voor bezitters van complete edities. Zo waren er suites verschenen ter illustratie van Corneille, Cervantes, Lesage, Rabelais, Voltaire e.a.; hieronder ontmoette men veelvuldig de signaturen van Desenne, Gigoux en Devéria. Ook België maakte zich deze methode van illustratie eigen, zij het enkel in lithografie en zonder een grote mate van oorspronkelijkheid. Opvallend is, dat voorzover de overdruk in lithografie geïllustreerd werd, dit steeds geschied is in de vorm van een losse suite en nooit in die van tot het werk behorende platen. Suites zijn, voorzover we hebben kunnen nagaan, in België even ongebruikelijk als gering in aantal geweest.

In 1827 verscheen bij Dewasme een *Collection de 10 vignettes pour les Oeuvres de Sir Walter Scott*. Deze vignetten dienden, om alle toenmalige en eventueel toekomstige edities van Scott's werken te kunnen *trufferen* en zij waren verkrijgbaar op verschillende formaten papier. (28) Acht jaar later, in Maart 1835, verscheen bij dezelfde uitgever de eerste aflevering van een *Collection de 36 portraits des personnages les plus célèbres dans la grande Révolution qui a commencé en 1789, pour accompagner toutes les histoires de cette Révolution*, welke collectie in 1839 nog genoemd wordt als behorend tot het fonds van de Société des Beaux-Arts, de voortzetting van het bedrijf Dewasme. (29) Onwillekeurig is men geneigd, deze suite in verband te brengen met de *Collection de portraits et de vignettes servant d'illustration de la Révolution Française par Thiers, Mignet, etc., etc.*, die de Société Typographique Belge d'Adolphe Wahlen & Cie in 1837 in de handel bracht en waarop eveneens het drukkersmerk van Dewasme figureert. De veertig hiertoe behorende platen — iedere plaat bevat één portret en één scène uit het leven van de afgebeelde — zijn goede copieën naar Raffet en Scheffer door Manche, Coomans, Stroobant en Baugniet. (30) Hoewel wij slechts de laatste suite onder ogen hadden, menen wij toch voor zeker te mogen aannemen, dat beide suites geheel of gedeeltelijk identiek zijn.

IV

Het is een opvallend, maar tegelijk zeer wel verklaarbaar feit, dat de Antwerpse uitgever langer geaarzeld heeft, om de houtgraveur te hulp te roepen, dan zijn hoofdzakelijk van de overdruk levende Brusselse collega, die bovendien een beroep kon doen op een goed geoutilleerd en veel belovend instituut als de Ecole royale de gravure. Het zou tot 1843 duren, vooraleer de houtgravure ook in het Antwerpse aan haar trekken kwam en uitgevers en artisten geattendeerd werden op de mogelijkheden van de Antwerpse houtgraveerklas en haar eminente, inmiddels uit 's-Gravenhage teruggekeerde leider, Henri Brown. (31)

Het eerste literaire voortbrengsel van de sinds kort in ere herstelde volkstaal was Conscience's *In 't Wonderjaer* (1566). *Historische tafereelen uit de XVIe eeuw*, een aaneengeregen beschrijving van episodes uit de beeldenstorm te Antwerpen, waardoorheen de auteur een oppervlakkige liefdesgeschiedenis heeft geweven. De primitieve, nog onbeholpen taal is te wijten aan het feit, dat Conscience als zoon van een Franse vader voordien nooit anders dan Frans geschreven had. Dank zij Wappers durfde de auteur de uitgave van zijn eersteling aan. De leden van de kunstenaarsociëteit *Het Zwart Paerdeken*, w.o. Venneman, Schippers, Noterman, Melzer, De Block, Lieffers, Desmet, Carolus, Ruyten en Correns, zorgden elk voor een passende tekening. M. J. De Prins zette ze op steen en de weduwe Schoeseters werd in 1837 met het uitgeven belast. Opmerkelijk is des schrijvers voorliefde voor het *vloeiende*: de wijn, de tranen en de regen stromen, vloeien en lekken bij beken van tafel, wangen en klederen. Hoe wonderlijk treft het, dat de onhandige lithograaf de oorspronkelijk beslist niet onverdienstelijke tekeningen juist zóveel verknoeid heeft, dat sentimentaliteit en pathos er in de meest letterlijk zin vanaf *druipen*.

Het illustreren van een werk van letterkunde was niet nieuw in Vlaamse kring. Reeds in 1834 had Félix Bogaerts bij Ancelle te Antwerpen zijn *Ferdinand Alvarez de Tolède* uitgegeven, een historisch drama in drie acten, dat de auteur nog niet in de volkstaal had durven schrijven. Het werkje opent met een frontispice, dat weliswaar beter op steen is gezet, maar overigens zeer verwant is aan de illustraties van het *Wonderjaer*. Ofschoon een signatuur ontbreekt, veronderstellen wij, dat dit plaatje moet worden toegeschreven aan Bogaert's vriend, de schilder Nicaise De Keyser.

Enige maanden na het *Wonderjaer* verschijnen bij Jos. M. Jacobs Zoon te Antwerpen de *Eigenaerdige Verhalen* van Theodore Van Rijswijck. De met veel verve in steendruk uitgevoerde titelpagina en vier platen, gesigneerd door Jacobs, De Keyser en Carolus, hadden niet beter het karakter van de tekst kunnen weergeven. Carolus is het meest zichzelf, maar met zijn *Leys-avant-la-lettre*-tekenstijl het minst interessant; de anderen inspireren zich met een duidelijkheid, die geen twijfel overlaat, op Franse voorbeelden: Jacobs in een

oriëntaliserende voorstelling als *Mahomet's Dronkenschap* op Decamps, De Keyser in een Faustiaanse voorstelling als *De Geest* op Delacroix. Vooral de macabere titelpagina en de wijdommantelde en spitsgebaarde Mephistopheles vormen een uitstekend complement van het geschreven woord. Dit werk levert ons één van de spaarzame voorbeelden in België, waarin de lithografie zich een adaequaat procédé voor interpretatieve boekillustratie toont. Tevens constateert men hier, al dan niet met genoegen, dat de romantische geest van vampirisme en satanisme toch niet helemaal onopgemerkt aan België is voorbijgegaan.

Een Vlaams artist, die voornamelijk zou werken in houtgravure, maar die in deze jaren nog veelal op steen tekende, was Joseph Coomans, zoon van de Gentse advocaat en literator Jean-Baptiste Coomans. In 1835 deed hij als negentienjarige zijn vriend Pierre De Decker een plezier met vier plaatjes voor het eerste deel van diens door Hauman uitgegeven *Réligion et Amour*. Deze pretentieuze, zeer schetsmatig opgezette lithografieën, vertonen een onmiskenbare romantische allure, die zeer wel past bij de verzen, verzadigd als deze zijn van Alfred de Musset, het Franse voorbeeld, bij wie de latere Minister in zijn jeugd moet hebben gezworen. Bepaald minder overtuiging legt Coomans in de illustratie van zijn vader's *Geschiedenis van België*, welke in 1836 het licht zag bij Rousseau te Gent. De 52 *konstplaten* — gelithografeerd *à la pointe* — waarmee dit werk versierd is, zijn ongelijkmatig van kwaliteit; meestal zijn zij prullerig en maken een droge, bloedeloze indruk; een enkele maal verrassen zij ons door een ongedwongenheid, welke een zeker improvisatietalent verraaft. Niet veel beter komt Coomans' illustratie van *Richilde ou Episodes de l'histoire de la Flandre au onzième siècle* er bij een nadere beschouwing vanaf. Andermaal is de tekst een pennevrucht van zijn vader, in 1839 verschenen bij Hebbelynck te Gent. Als wij deze pretentieuze, nu eens heldhafige, dan weer sentimentele voorstellingen geen succes vinden, dan komt dit slechts gedeeltelijk voor rekening van Coomans: de tien lithografieën hebben tekeningen van hemzelf, maar ook van Melzer, Jacobs en De Block tot voorbeeld gehad.

In 1840 verschijnt bij De Cort te Antwerpen *Dymphe d'Irlande, légende du septième siècle*, een historische roman van Félix Bogaerts, gewijd aan St. Dymphna van Gheel en verlucht met drie platen van Lauters naar De Keyser. Alle effect van de knappe weergave en verzorgde druk op chine wordt jammerlijk te niet gedaan door het slappe en zoetelijke karakter van de voorstellingen zelf.

De lithografie als boekillustratie werd uitgeluid met een uit 1843 daterende uitgave van J. E. Buschmann, *De Koopmansklerek. Eene Antwerpsche Zeden-schets*. Dit boek telt een titelpagina en elf platen van de Antwerpenaar De Block, beter als etser dan als lithograaf bekend. Dit neemt niet weg, dat hij op een verwonderlijk handige en tegelijk speelse wijze met de lithografeerstift heeft weten om te springen. Zoals in dit verhaal van Pieter Frans Van Kerck-

hoven, het realisme van de komende periode reeds onverholen doorschemert, zo ook onderkent men in zijn illustratie de zich wijzigende tijdgeest Van Kerckhoven loopt hier zelfs op vooruit, De Block aan zijn zijde niet minder Met een gevoel voor humor en een ongedwongenheid, die in Frankrijk een illustrator als Monnier, in Engeland een *Phiz* hebben gekenmerkt, schildert De Block ons de wederwaardigheden van een jeugdig Antwerpenaar uit de burgerstand Zijn toets is speels en gedurfd Afwisselend bezigt hij pen en tekenkrijt Hij heeft oog voor het straatleven en de anecdote, voor de kleine incidenten van het leven van iedere dag Dit alles geeft zijn werk een echtheid, welke door de Belgische steentekenaar zelden werd bereikt

V

Waren het *album de dessins* en de boekillustratie in steendruk beiden naar het scheen gekomen aan het einde van hun krachten, de lithografie van het landschap was nog steeds vitaal en het zag er niet naar uit, dat zij voor wat dan ook het veld zou ruimen Baanbrekend werk heeft zij in deze jaren niet verricht. Eer moet men een organisatie van het bestaande constateren, een stabilisering van het tot stand gebrachte en een streven naar de uiterste maat van het technisch bereikbare Onvermijdelijk moest dit leiden naar een rustpunt, naar een mijlpaal van relatieve perfectie Een dergelijke mijlpaal menen wij te mogen zien omstreeks het jaar 1840 Teneinde orde te scheppen in het nu volgende, zullen wij hier een onderscheid maken tussen een boven- en een onderstroom De bovenstroom kiest de summier geschetse loop, de onderstroom voegt zich behagelijk in de bestaande bedding Bepalen wij ons tot de onderstroom het eerst, dan komt in een duidelijker relief te staan, welke de verandering is, de winst op het voordien bereikte, de nieuwe koers

In de leer nog bij Lauters en niet ouder dan zeventien was de lithograaf Edouard Manche, toen hij in 1836 zijn eersteling, de *Vues Pittoresques des Principaux Monuments de la Ville de Gand* uitvoerde Deze suite van vijftien platen draagt het adres van de uitgever Dewasme en zij is voorzien van een beschrijving van de stad en haar wetenswaardigheden door Auguste Voisin Het is onredelijk van Adhémar (32), om dit album representatief te stellen voor wat België gepresteerd heeft in het domein van de landschapslithografie Niet alleen zijn de *Vues Pittoresques de Gand* uitgesproken een jeugdwerk — dus *a priori* beneden de maat — maar Manche's kracht ligt bovendien veel meer op reproductief, dan op zelfstandig scheppend terrein

Waarschijnlijk uit 1838 dateren de gezichten van Gent, die Fourmois en Stroobant, in de zeer ongelijke verhouding van tien en twee, deels naar eigen tekeningen, deels naar tekeningen van Roelandt en Vermeersch, hebben uitgevoerd voor Tessaro Zij werden met Franse en Engelse onderschriften gedrukt op de persen van P Degobert en zij zijn zowel los als in albumvorm in de han-

del gekomen. Iets beter dan de platen van Manche, moeten de *Vues de Gand* het op haar beurt weer afleggen tegen de *Monuments et Vues de Bruxelles*, 24 lithografieën van Stroobant, die in 1839 het licht zagen bij de Société des Beaux-Arts. Een tweede editie van deze al met al toch nog simpele plaatjes van een twintigjarige Stroobant verschijnt zeven jaar later bij dezelfde uitgeefster onder de titel *Guide Pittoresque dans Bruxelles, dédié aux dames*.

Fourmois verrast ons met een twaalfstal gevoelig getekende en door Degobert gedrukte lithografieën voor een in 1840 door Hauman uitgegeven *Descriptive Tour in Scotland*, een uitgebreide reisbeschrijving, gesigineerd T. H. C., achter welke letters een zekere Rev. Chauncy Hare Townsend, M.A. schuil gaat.(33) Deze gezichten — in het spoor van Gilpin en zijn navolgers — vertonen ondubbelzinnig de allure van aquatint. Het is ons onbekend, waarom deze Britse dichter-predikant zijn geestesproduct in eerste editie (34) te Brussel uitgaf. Tevens tasten wij in het duister, omtrent het feit, of Fourmois het een en ander uit eigen observatie tekende, dan wel — hetgeen ons waarschijnlijker voorkomt — naar een bestaand voorbeeld.

Een terecht bescheiden naam genoot H. Borremans. In 1837 drukt Degobert voor hem een album met zes platen, dat de titel draagt *Promenades au Parc de Bruxelles*. Bij het stofferen van deze zes gezichten — elk een verschillend uur van de dag uitbeeldend, van 's ochtends zes tot 's avonds zeven — werd Borremans bijgestaan door de jeugdige portretlithograaf Baugniet. Dezelfde lithografieën komt men tegen in *Le Parc de Bruxelles, ancien et moderne*, geschreven door Bernard De Smedt en in 1847 uitgegeven door A. Van Dale. Niet tevreden met het ambacht van tekenaar-lithograaf, moet Borremans zich onder de firmanaam Lith. de H. Borremans & Cie in de jaren veertig als zelfstandig drukker-lithograaf gevestigd hebben. Deze naam prijkt op een samen met Tessaro uitgegeven *Album Pittoresque des plus belles vues de Namur et de ses environs*, dat wij dateren tussen 1840—1845. Van de twaalf lithografieën, waaruit dit album bestaat, zijn er drie getekend door Tessaro, drie door Quinaux en zes door Borremans, allen nogal middelmatig van kwaliteit. In 1846 tenslotte leverde Borremans de uitgever P. C. Prodhomme een tiental deplorabele gezichten van de Rijn, waarmee deze een onaanzienlijke overdruk van Hugo's *Le Rhin* enige fleur trachtte te verlenen.

Gérard was een uitgever, die zich qua standing met de meeste van zijn collega's wel niet kon meten, maar wiens werk niettemin de verdienste had, tegemoet te komen aan de vraag naar eenvoudige lithografische albums. Zijn medestanders recruteerde hij onder lithografen zonder klinkende namen en niet zelden beperkte hij zich tot herdrukken, die steeds van geringere allure waren, dan het elders verschenen origineel. Met dit al wekken Gérard's uitgaven de indruk ouder te zijn dan het impressum — voorzover niet ontbrekend — aan geeft. Op de aantrekkingskracht van Waterloo, toneel van een roemruchte strijd, speculeerde Gérard, toen hij in 1842 zijn *Souvenirs de Waterloo* in de

handel bracht, een album dat ondanks de meer dan middelmatige kwaliteit verscheidene herdrukken zou beleven. Het jaar daaropvolgend verschenen de *Souvenirs de Belgique*, oorspronkelijk naar tekeningen van Canelle, hoewel men in latere drukken ook de signaturen van Schoumans en Singelée opmerkt. Is de eerste druk tot op zekere hoogte nog genietbaar, de volgende — waarschijnlijk drie in totaal — maken een pitoyabele indruk. Het meeste plezier schept men in Gérard's *Vues Perspectives des stations et travaux d'art des chemins de fer de la Belgique* uit 1845. Het zijn naïeve gekleurde plaatjes, quasi documentaire, maar voor ons slechts anecdotische flitsen uit het verleden der Belgische Spoorwegen: stations, bruggen en emplacements in statu nascendi, op een bepaald aandoenlijke wijze getekend door Canelle, Borremans, Vandenkerckhoven, Dees en Guimar, allen artisten van het derde plan.

VI

In de maand Juli van het jaar 1835 praatte men te Brussel over grootse plannen van Dewasme, om het complete oeuvre van Rubens in lithografie te reproduceren. Een waarlijk gigantische onderneming, oordeelde *L'Artiste* (35), die slechts in bevoorrechte tijden kan worden uitgevoerd. De koning had er zijn instemming mee betoond, door de opdracht te aanvaarden. Men zou jonge schilders op pad sturen, om door heel Europa copieën te gaan maken van het werk van de grote meester. Wappers dirigeerde reeds de reproductie van de zich te Antwerpen bevindende stukken. Men zou te Brussel een groot atelier huren en er alle talent verenigen, waarvan men voor de toekomst iets verwachtte. Men stelle zich voor, zo betoogt *L'Artiste*, welk een homogeniteit en saamhorigheid een dergelijke onderneming aan de jonge Belgische schildersschool zal geven. Zal niet deze groep gedwongen zijn, om zich van nationale zin te doordringen en zullen niet de schone tradities van de grote meester temidden van deze jongeren rijke vruchten gaan opleveren?! (36) Op de roes, geschapen door voorbarige geruchten, volgt een nuchtere beschouwing van de feiten en van wat men reëel van een dergelijk plan mag verwachten. (37) Met instemming begroet men de bedoelingen van de initiatiefnemers, waarvan er één is: het scheppen van werkgelegenheid voor de vele, aan zich zelf overgelaten laureaten der academies. Het ligt voor de hand, zo gaat *L'Artiste* verder, dat een project van deze allure in een land, waar de kunstbeoefening nog altijd veel te wensen overlaat, door velen beschouwd zal worden als een prachtige, maar onverwezenlijkbare hersenschim. Niettemin kon men het er algemeen wel over eens zijn, én dat er bij een exploitatie op internationaal niveau goede materiële perspectieven waren, én dat België beschikte over kunstenaars, aan wie men de reproductie van Rubens oeuvre met een gerust hart kon toevertrouwen. 'Il n'y a que les artistes belges qui puissent reproduire Rubens...' is in onze oren natuurlijk maar een kreet, maar het was een kreet, die er vlot in-

ging 'Zegt Fierens niet ' continuer, recommencer Rubens, c'est la hantise de Wappers, de Wiertz, de toute l'école romantique ' (38) De grote moeilijkheid bleef de financiering en de subsidies waren slechts beperkt. Daarom hadden de organisatoren besloten, om de zaak eerst nog maar eens grondig te bekijken, alvorens verdere stappen te ondernemen.

Enige maanden lang hoort men niets meer. Eindelijk verschijnt er opnieuw een bericht in *L'Artiste*, maar ditmaal in een andere toon gesteld (39). Dewasme doet een beroep op alle Belgische artisten, om hun medewerking te verlenen bij de oprichting van een *monument tot meerdere eer en glorie van België's nationale kultuur*. Men voelt hieruit reeds, hoe de wind gedraaid en de opzet gewijzigd is. Dewasme bood de kunstenaars geen vast werk aan, zoals hij aanvankelijk van plan was geweest, maar hij nodigde hen uit, hém werk aan te bieden, hetgeen hij dan zou honoreren, wanneer het de goedkeuring zou wegdragen van een nog nader in te stellen jury. Het ideaal was, om zoveel mogelijk copieën in olieverf naar Rubens' schilderijen te maken, teneinde daaruit een *nationale galerij* te kunnen samenstellen. Aan specialisten zou dan worden opgedragen, om deze werken op steen te brengen. De eerste acht maanden zou men zich enkel bezig houden met de reproductie van Rubens' schilderijen in Belgisch bezit. Tot Mei 1836 kon men mededingen. Voor de vier beste copieën in olieverf stelde de uitgever prijzen van elk 500 francs beschikbaar. Het aldus uitverkoren kwartet zou een rondreis maken door Europa. Hoewel de uitgever het niet erbij vermeldt, heeft kennelijk de bedoeling voorgezet, met deze reizende tentoonstelling op grote schaal intekeningen te verwerven. Hoe groot het aantal inzendingen was, dat op de door Dewasme uitgeschreven prijsvraag binnenkwam, is ons niet bekend. Het feit echter, dat de pers er sinds bovenstaand artikel het zwijgen toe gedaan heeft en het feit, dat Dewasme, nog vóór het aflopen van de door hemzelf gestelde termijn, reeds weer volop gegrepen was door een ander ideaal — de oprichting van een graveursschool — wettigen onze veronderstelling, dat alle fraaie bedoelingen zijn uitgelopen op een desillusie. Alvin zinspeelt trouwens op een dergelijke afloop in zijn biografische schets van Van der Haert (40). Dit project — te vermetel, om realiseabel te zijn — is na de derde lithografie reeds in de steek gelaten. Gereproduceerd werden *La Chasse au Sanglier* uit de vroegere collectie van Willem II, thans te Dresden, *L'Adoration des Mages* uit het Koninklijk Museum van Brussel en *La Communion de Saint François* uit het Museum te Antwerpen. Het laatste schilderij was op steen gezet door Van der Haert, de beide eersten door Paul Lauters. *La Chasse au Sanglier* kon men bewonderen op de *Exposition de Bruxelles* van 1836 (41), deze lithografie werd twee jaar later door Voisin Lauter's meesterwerk genoemd (42). Hoewel wij veel waardering hebben voor elk der drie lithografieën, moet ons toch van het hart, dat de druk verre van smetteloos is, terwijl wij zullen zien, dat met name Rubens' jachtscène twintig jaar later onvergelykelijk veel beter door Fourmois is herhaald.

Eenmaal in reproductieve richting georiënteerd, beperkt de lithografie zich bijna uitsluitend tot de reproductie van eigentijdse werken. De Salons te Brussel, Gent en Antwerpen boden hiertoe ruimschoots de gelegenheid. Als regel kozen genootschappen of de overheid op tentoonstellingen één of meer markante werken uit, teneinde deze door een bekwaam artist in lithografie te laten reproduceren. In de loop van het jaar 1833 was te Luik de *Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts* opgericht. Deze maatschappij, wier leden elk voor één of meer aandelen hadden ingetekend, stelde zich ten doel, om om de twee jaar een tentoonstelling te houden. Uit de beschikbare fondsen, waaraan de gemeente nog een subsidie toevoegde, zouden op deze tentoonstellingen werken worden aangekocht, deels om een begin te maken met het vormen van een permanente collectie, deels om te worden verloot onder de leden. Bovendien — en dit is hetgeen ons vooral belang in boezemt — zouden de door een jury hiervoor aangewezen schilderijen ten behoeve van de leden in lithografie gereproduceerd worden. (43) Van een iets andere aard was het *Institut des Beaux-Arts* te Brussel, dat moet dateren uit het midden van de jaren dertig. Dit *Institut*, waarschuwt ons *L'Artiste*, heeft niets gemeen met een wetenschappelijke instelling. Het is een groepering van artisten en amateurs, die periodiek in een tentoonstellingszaal een aantal schilderijen bijeenbrengen. Slechts een commercieel doel ligt hieraan ten grondslag. De leden bestaan uit *protecteurs*, *donateurs*, *sociétaires* en *membres effectifs*. Het *Institut* ontzag zich helaas niet, om ten behoeve van zijn leden schilderijen te doen lithograferen buiten voorkennis van de makers. Dit bleek het geval te zijn met een stuk van Henri Leys. Zeer hierover verbolgen merkt *L'Artiste* op, dat men deze instelling beter had kunnen noemen *agence générale pour le placement des tableaux médiocres qui ne trouvent pas d'acquéreurs*. (44) De vroegste lithografie, die wij van het *Institut des Beaux-Arts* kennen, is een fraaie reproductie door Lauters naar een schilderij van de September-expositie van 1835. Onder deze plaat staat vermeld, dat genoemde instelling zich ten doel stelt, om het beste werk van de jaarlijkse Salons door de beste artisten (Simonau, Schubert, Billoin, Fourmois, Stroobant, etc.) in een beperkte oplage te doen lithograferen, waarna de steen onder toezicht van een commissie zou worden vernietigd. De overheid, zegt Hymans (45), volgde het voorbeeld van de plaatselijke genootschappen en liet schoollokalen en openbare gebouwen voorzien van lithografieën naar schilderijen van nationaal belang. Al deze platen waren in een groot formaat en met veel zorg en accuratesse uitgevoerd. Maar spoedig moet gebleken zijn, dat dit niet de juiste weg was, om de lithografie het succes te bezorgen, dat men voor haar hoopte. In haar nieuwe rol toonde de lithografie met een duidelijkheid, zoals nooit tevoren, hoe slecht zij in staat was, om in concurrentie te treden met de kopergravure, voordien het procédé, waarin deze soort werken werd uitgevoerd.

Reproducties van schilderijen verschenen in de jaren dertig en later ook in

albumvorm. Een typisch voorbeeld is het *Musée Moderne. Tableaux, sculptures et dessins choisis des artistes belges contemporains*, dat, zoals de titel zegt, zelfs beeldhouwwerken en tekeningen bevat. Door de lithografen Lauters en Billoin en de drukker Degobert begonnen in 1836, was het werk met twaalf afleveringen van vijf platen, vier jaar later compleet. Paul Lauters nam 36 platen voor zijn rekening, zijn zwager Billoin 24. Zij waren met grote kunde op steen gezet en onberispelijk afgedrukt op chine. Artisten met enige naam waren allen in het *Musée Moderne* vertegenwoordigd. Een volledige opgave van de schilders en hun onderwerpen kan men vinden in Weigel. (46) Een tweede uitgave verschijnt in 1844 bij Tessaro te Namen. Behalve de toevoeging van een titelpagina in chromolithografie — nog zeer ongebruikelijk in deze jaren — was de titel zelf naar het voorbeeld van een gelijknamige en gelijktijdige Franse publicatie gewijzigd in *Musée de l'Amateur*. (47) Een derde uitgave — ditmaal door Simonau & Toovey gedrukt in twee tinten op zwaar velijn en door Tessaro te Brussel in de handel gebracht — ziet het licht in 1850. Het een en ander bewijst de populariteit, welke deze soort albums genoten.

Van een zelfde genre zijn de beide albums, die Dewasme in de tweede helft der jaren dertig uitgaf onder de langzaam in onbruik gerakende titels *Album Souvenir* en *Etrennes pour 1838*. Zij zijn uitgevoerd onder supervisie van Verboeckhoven en bevatten 25 lithografieën, gesigineerd door Lauters en 12, gesigineerd door Fourmois, Lauters en Madou. Ook hier zijn weer de contemporaine kunstenaars favoriet. Dezelfde plaatjes, voorafgegaan door een titelpagina in chromolithografie en aangevuld tot 45, verschijnen in 1845 als *Album dédié aux amis des arts* bij de Société des Beaux-Arts. Andermaal was aan Verboeckhoven het toezicht opgedragen; Lauters was ditmaal voor 31, Fourmois voor 12 (48), Madou en Van den Wildenberg voor elk één steentekening verantwoordelijk.

In deze omgeving stellig van de meeste allure, zou de *Galerie de 50 lithographies d'après les tableaux les plus remarquables, anciens et modernes que renferment les musées et les cabinets particuliers de Belgique* geweest zijn, ware dit plaatwerk verschenen, zoals de uitgever, H. Ropoll fils te Antwerpen, het zich had voorgesteld. De aankondiging vindt men in de *Revue de Bruxelles* van Mei 1838, welk blad tevens een kleine bespreking geeft van de eerste aflevering. (49) Deze bestond uit een gekleurde titelpagina, een Kruisafneming door Kellerhoven en een Opvoeding van de H. Maagd door Delpierre, beiden naar doeken van Rubens in het Antwerps museum. Alle lithografieën zouden gedrukt worden op folio-formaat en zij zouden omgeven worden door een kader van gekleurde vignetten. Als medewerkers noemt de *Revue de Bruxelles* Kellerhoven, Delpierre, Madou, Van der Haert, Fourmois, Billoin, Baugniet, Boëns en Coomans. De indruk, die Ropoll met zijn *Galerie* op tijdgenoten maakte, moet formidabel geweest zijn. De *Messenger des Sciences* is niet karig

met zijn lof: 'La première livraison de ce magnifique ouvrage vient de paraître avec un luxe que nous ne connaissons guère chez nous jusqu' ici . . .' (50) Hoezeer betreuren wij het, dat dit mooie project niet verder gekomen is dan de eerste aflevering.

VII

In een tijd, dat de fotografie nog niet in het stadium van een praktische bruikbaarheid verkeerde, was de lithografie een welkom en bovendien zeer *fashionable* middel, om iemands beeltenis te vermenigvuldigen. Het was het portret in steendruk, waaraan de Belgische lithografie volgens Hymans (51) haar faam in het buitenland te danken had. Een grote beheersing van het medium enerzijds, *feeling* en mensenkennis anderzijds hebben de portretlithografie in België een artistieke en maatschappelijke betekenis gegeven, welke haar royaal uitheft boven het incidentele succes van een reeks afzonderlijke specimen. De portretlithografie is er een autonoom genre geworden, dat zijn vermaardheid dankt aan figuren als Van der Haert, Madou, Baugniet en Schubert — om ons slechts tot de voornaamsten te beperken.

De lithograaf, die de Belgische portretlithografie, tot aanzien gebracht door Madou en Van der Haert, een internationale allure zou verlenen, was Charles Baugniet, geboren te Brussel in 1814. Leerling aan de Academie van zijn vaderstad en speciaal gevormd door de schilder Paelinck, debuteerde Baugniet met enige losse portretten in *L'Artiste*. De band, hierdoor gelegd met het atelier van Dewasme, moet hem in 1835 de opdracht tot het maken van een volledige reeks portretten van de leden van de Belgische Kamer van Afgevaardigden bezorgd hebben. Genoemde portretten kwamen voor gemeenschappelijke rekening van Dewasme, Degobert en Spelle onder de titel *Collection de portraits des Membres de la Chambre des Représentants* in de handel. Iedere aflevering bevatte vier portretten, gedrukt op chine of wit papier. Met 130 portretten was deze collectie, waarbij Louis Huard Baugniet te hulp moest komen, in 1842 compleet. Hun eenheid wordt geschaad door de acht lithografieën, die de in het portretgenre zoveel minder doorknede Huard gesigneerd heeft. (52)

Met een klaarblijkelijk grotere interesse en kleinere afstand tot zijn modellen wijdde Baugniet zich aan de uitbeelding van *Les Artistes Contemporains*, een album van dertig platen gr. fol., waarmee Dewasme in 1838 een aanvang had gemaakt en dat met de tiende aflevering in 1840 door de Société des Beaux-Arts werd voltooid. In deze collectie waren de meest vooraanstaande Belgische schilders, beeldhouwers en musici opgenomen. Daarnaast had men ook enige plaatsen ingeruimd voor in die tijd populaire Franse schilders als Delaroche, Vernet en Bellangé. (53) *Les Artistes Contemporains* is duidelijk superieur aan Baugniet's voorgaande werk; daar er gezien de data van een grotere ontwikkeling van zijn talent ternauwernood sprake kan zijn, moeten wij de oorzaak zoeken in een veelvuldiger en persoonlijker contact met de afgebeelden,

allen geestverwanten van de lithograaf, alsmede in de geringere omvang van de opdracht, waarbij zich minder gauw moeheid en herhaling konden voordoen

Met minder finesse op steen gebracht, maar levendiger van voorstelling waren de 25 portretten ten voeten uit, die tussen 1840—1841 het licht zagen onder de titel *Galerie des Artistes Dramatiques des Théâtres Royaux de Bruxelles*. De drukker Degobert zorgde, dat de intekenaars de keuze hadden tussen een gekleurde en een ongekleurde versie, welke eerste, gezien het onderwerp, bijzonder aantrekkelijk is. Temidden van de artisten, hier afgebeeld, treft men de bekende dirigent Charles Hanssens, lange jaren de ziel van het muziekleven in de Muntschouwburg, en de danseres Hermine Elssler, nicht van de beroemde Fanny Elssler.

Na de werelden van politiek, kunst en toneel, wijdde Baugniet zijn volgende portretgalerij aan de muziekwereld. Tussen 1842—1843 kwam voor rekening van de uitgever Deprins van de persen van P. Degobert een *Galerie de Portraits d'Artistes Musiciens du Royaume de Belgique*, naar de natuur getekend door Baugniet en vergezeld van een anonyme tekst van Félix Delhassé. De 26 lithografieën zijn het meest verwant met die van de *Artistes Contemporains*, waarmee zij dan ook wedijveren in elegante weergave en gaafheid van uitvoering.

Baugniet, op dit punt van zijn carrière gekomen, toont zich een schier onvertrefbaar meester van het lithografisch portret. Zijn werk heeft een graad van perfectie bereikt, die geen *verder* meer schijnt toe te laten. Hetgeen hij maakt, ademt rust en distinctie, is in ieder opzicht gelijkend en biedt zelfs het meest kritische oog een precisie in de uitvoering, welke gevaarlijk balanceert op de grens van een totale verstarring. Niet zelden maakt dan ook Baugniet's werk op de beschouwer een indruk van kilheid. Dit is een eigenschap, die men toch waarachtig niet verwachten zou bij een lithograaf uit de bloeitijd van de Romantiek. Daarom zij hier verklarenderwijs opgemerkt, dat, als Baugniet ons het beeld der Romantiek voor ogen tovert, hij dit niet doet door een specifiek romantische zienswijze en een dienovereenkomstige verve in de uitvoering, maar veeleer door zijn met het stempel der Romantiek gemerkte modellen, die hij op een beheerst verstandige wijze ziet en uitbeeldt. Baugniet toont een ingeboren respect voor de realiteit en in niets doet hij deze realiteit geweld aan omwille van een vooropgezet idee. Zijn geest is nuchter, zijn tekenstrant is droog en eigenlijk mist hij de fantasie, die een Devéria, en soms ook een Madou, in hun portretten legden. Aldus gezien, past hij beter in de lijn Gigoux-Van der Haert, dan in de lijn Devéria-Madou, aan welke laatste vooral door Schubert zal worden aangeknoopt.

De reputatie, die Baugniet in korte jaren tijds heeft opgebouwd, wordt bezegeld met een koninklijk blijk van erkenning. Het zijn de fraaie portretten van Leopold I, zijn gemalin Louise-Marie en hun kinderen, overal met alge-

PLAAT XI



A



B

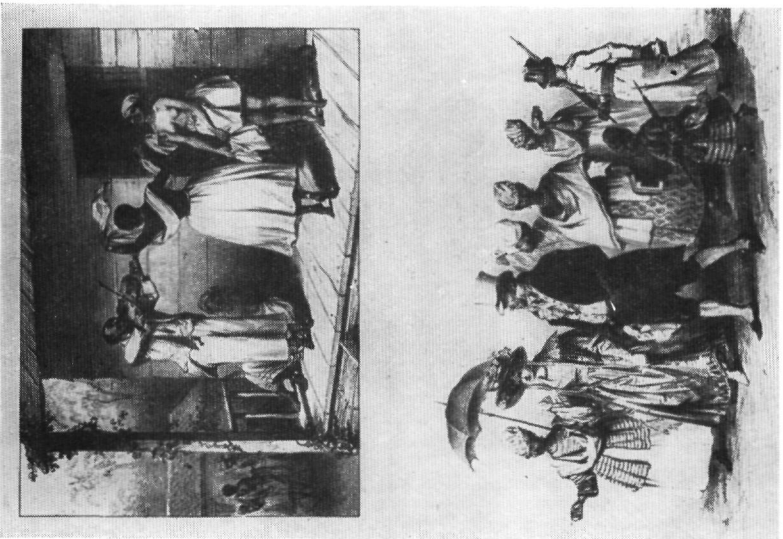
A J. B. Madou, *Les Aquarelles*. 1836.
Physionomie de la Société en Europe.

B P. Lauters, *Marche-les-Dames*. 1840.
Voyage aux bords de la Meuse.

PLAAT XII



A



B

A Billoin naar Deloose, *Les artistes en voyage*. 1837.
Lithografie vervaardigd in opdracht van het *Institut des Beaux-Arts*.

B J. B. Madou, *Voyage à Surinam*. 1839.

mene instemming ontvangen, die hem op 22 Juli 1841 de titel *dessinateur de S.M. le Roi des Belges* bezorgen. (54) Toen hij echter in zijn eigen land alles bereikt had, wat menselijkerwijs voor hem bereikbaar was, trok hij, voorafgegaan door een niet onaanzienlijke reputatie en voorzien van uitstekende aanbevelingen, in Juni 1843 naar Londen. Onmiddellijk verkreeg hij er de toestemming, om de Prins-Gemaal te portretteren en van toen af aan was hij de ongeslagen salonportrettist. Ondanks zijn zeer hoge prijzen (55), of wellicht juist dank zij die prijzen, heeft alles, wat in het Engeland van die dagen in tel was, een pelgrimage gemaakt naar Baugniet's *Westend*-atelier: hoge adel en landadel, admiraals en generaals, staatslieden, kerkelijke hoogwaardigheidsbekleders, literatoren, acteurs en actrices, dansers en danseressen, tot acrobaten, wereldwonders en charlatans toe. Tesamen vullen zij een pantheon van Engelse beroemdheden uit het vroeg Victoriaanse tijdperk. (56) Dank zij zijn handigheid in het sfeervol ensceneren wist Baugniet te verrassen, zijn clientèle, die van hoog naar laag alle scala doorliep, in het gevele te blijven en telkens weer het spook van eentonigheid en herhaling op een afstand te houden. Met gereede zekerheid kunnen wij aannemen, dat Baugniet enige invloed moet hebben ondergaan — wellicht reeds vóór zijn vertrek naar Engeland — van de behoeders van de nationale portrettraditie aldaar en, meer in het bijzonder, van de meest gedistingueerde van alle Engelse portretlitografen, J. R. Lane.

Ondanks de faam, die hij te Londen genoot, heeft Baugniet zijn geboorteland niet vergeten. Ieder jaar bracht hij enige tijd door te Brussel en Parijs, waar men zijn atelier al evenzeer bestormde, als dit te Londen het geval was. Vóór zijn vertrek had hij een deel van de illustratie op zich genomen van de *Galerie des Contemporains Illustres, par un homme de rien*, in 1840 begonnen door Charles Hen en in 1848 voltooid door Meline, Cans & Cie. De tekst, geschreven door Louis de Lomenie en ingeleid door Chateaubriand, was een overdruk van de gelijknamige Parijse uitgave, terwijl de Brusselse uitgevers de onbeduidende staalgravures vervingen door lithografieën van Baugniet, Manche, Ghemar, Colleye e.a., allen gedrukt op de persen van P. Degobert. (57) De lange loopduur van het werk was te wijten aan de schrijftraagheid van de auteur, die zich in het tweede deel dienaangaande 'tegenover zijn overdrucker en diens lezerspubliek' (sic) verantwoordt. Na 109 afleveringen van acht bladzijden tekst en één portret, waarvan de illustratie in hoofdzaak het werk was van Baugniet, kondigen schrijver en uitgever een tweede serie aan, die evenwel nooit het licht heeft gezien, noch in Frankrijk, noch in België.

Het beste tegen Baugniet opgewassen, hoewel nauwelijks een geestverwant, was Joseph Schubert, geboren te Brussel in 1816. De portretlithografie werd hem bijgebracht door Van der Haert en in de jaren dertig debuteert hij met enige bescheiden militaire costuumplaten. (58) Zonder een blaamloze correctheid van tekening, vertonen Schubert's portretten een gratie en een vrijheid van opvatting, waaraan het zoveel strengere portlood van Baugniet zelden toe-

komt. Wellicht mag men het zó stellen, dat Baugniet zijn roem dankte aan het handig lanceren van zijn talent en aan de grootte van zijn productiviteit, terwijl Schubert eenzelfde roem ontgaan is, ofschoon hij hem bij gelijke omstandigheden haast evenzeer verdiend zou hebben. Schubert heeft nooit portretalbums uitgegeven en zijn oeuvre is aanmerkelijk kleiner van omvang, dan dat van Baugniet. Behalve de portrettering van de aartshertogin Marie-Henriëtte, verloofde van de jonge hertog van Brabant — de latere Leopold II —, die hij in opdracht van zijn vorst was gaan bezoeken in Schönbrunn, en enige korte verblijven te Parijs, werkte Schubert zijn gehele leven op vaderlandse bodem. Zijn werk vond veel aftrek onder de Brusselse adel, wiens favoriet hij werd. Ook kennen wij van Schubert opmerkelijke portretten van professoren, hoge militairen en ambtenaren, kunstenaars en virtuosos van beiderlei kunne. Een zekere weekheid is aan zijn portretten niet vreemd. Behalve als portrettist was Schubert werkzaam als lithograaf van het schilderkunstig oeuvre van tijdgenoten als Leys, Robert Fleury, Stamman e.a. Dit deed hij met een warmte van coloriet en een élégance van vormen, die geen van zijn collega's, noch Billoin, noch Ghemar, noch Manche — die ook allen beurtelings portretteerden en schilderijen op steen zetten — ooit bereikt hebben. Sommige van Schubert's lithografieën zouden volgens Hymans invloed verraden van de Franse lithograaf Mouilleron. (59) Tenslotte gaf Schubert in 1844 met Tessaro te Namen een collectie omtrekplaten uit onder de titel *24 Etudes au trait, dessinées et lithographiées d'après les maîtres anciens et modernes* en was hij enige jaren medewerker van de *Revue de Belgique*. (60)

Bezetten Baugniet en Schubert jarenlang op overtuigende wijze de top van de portretlithografie, ook de lagere regionen hadden hun zeer behoorlijke vertegenwoordigers. Gustave Simonau en Lambert Van den Wildenberg, beiden reeds eerder genoemd, gaven tesamen bij de Leuvense uitgever en prentenkoopman Pierre Barella (61) de *Portraits des Peintres les plus célèbres* uit, acht portretten van middelmatige grootte, vergezeld van een historisch-biografische tekst. Voor de appreciatie van die dagen is het niet oninteressant, de namen te noemen van hen, die beschouwd werden als de coryfeeën van de schilderkunst: Rafaël, Leonardo, Van Dijck, Titiaan, Rubens, Le Brun, Mignard en Poussin. Zeven jaar later treffen wij Simonau's naam opnieuw aan, ditmaal als drukker van enige portretten van P. De Vlamynck ter illustratie van een *Galerie d'Artistes Brugeois ou Biographie concise des peintres, sculpteurs et graveurs célèbres de Bruges*, samengesteld door de advocaat Joseph-Octave Delepierre en uitgegeven door Van de Castele-Werbrouck, beiden te Brugge.

Een overzicht over de portretlithografie van het midden der eeuw zou incompleet zijn, wanneer wij Louis Tuerlinckx en Nicolas Legrand achterwege lieten. De eerste, geboren te Mechelen in 1819 en leerling van de Antwerpse Academie, heeft een 75-tal portretlithografieën nagelaten, die met wat minder zorgvuldigheid en bekommernis om details beter genietbaar zouden zijn en

meer aanspraak zouden kunnen doen gelden op bekendheid Minder productief, dan zijn omgeving, is de in 1817 te Antwerpen geboren leerling van Navez, Nicolas Legrand Zijn werk munt niettemin uit door een hoogst individueel en indringend karakter Het grote portret, dat hij in 1845 maakt van Koningin Louise-Marie wordt algemeen beschouwd als de beste beeltenis, deze vorstin gewijd (62) Schilder van professie hanteerde Legrand slechts bij uitzondering de lithografeerstift Dat in zulke gevallen het resultaat verrassend kon zijn, bewijzen de 34 portretten van de *Iconographie Montoise*, tussen 1857—1860 uitgegeven door Laroux en Lamir te Bergen Behalve losse portretten, gedrukt door Simonau en Degobert, leverde Legrand tenslotte nog bijdragen aan de *Galerie Pittoresque* van de Parijse uitgever Delarue, welke platen gedrukt werden op de persen van Rigo Freres

VIII

Op waarlijk grootse wijze hield Gustave Simonau de beloftes, die in zijn vroege werken en met name in de door de revolutie afgebroken *Choix de 24 Monuments Gothiques* lagen opgesloten In de *Messenger des Sciences* van 1834 deelde de hoofdredacteur, Auguste Voisin, zijn lezers mede, dat de Simonau's bovengenoemd plaatwerk weer hadden opgevat, maar ditmaal op een nog grotere schaal, zodat men gerust kon beweren, dat deze uitgave uniek was in Europa (63) Toen hij dit schreef had Voisin de eerste aflevering vóór zich liggen van de *Principaux Monuments Gothiques de l'Europe*, een werk, dat hij zelf van een historische tekst zou voorzien, volgend op een essay over de spitsboogarchitectuur van de hand van Gustave Simonau Deze eerste aflevering, eigenlijk nog niet meer dan een proefaflevering, bevatte een plaat van het Leuvense stadhuis, voorzien van een verklarende tekst Het zijn vooral het clair obscur en de stoffering met figuren, die door Voisin in deze bijzonder fraaie en smetteloos gedrukte lithografie geprezen worden (64) De bedoeling van de uitgevers was, om eerst een achttal platen te leveren, gewijd aan Gothische monumenten in België, om vervolgens zestien platen te wijden aan Gothische monumenten in het buitenland Men tekende in voor 24 afleveringen op formaat *grand aigle* (95 x 70 cm) à raison van 13 francs per aflevering, wanneer men de platen op chine gedrukt verlangde, van 11 francs, wanneer men met zwaar wit velijn genoegen nam De eerste aflevering zag het licht op 1 Juli 1834, de tweede — het stadhuis van Audenaerde voorstellend — op 1 October d a v en zo zou er om de drie maanden één aflevering verschijnen Aan iedere vierde aflevering zouden vier bladzijden tekst — in Frans, Duits en Engels — worden toegevoegd, terwijl het slot de titelplaat en het essay van Simonau zouden worden afgeleverd, aldus het prospectus (65)

Het een en ander verliep minder voorspoedig, dan de beide uitgevers, Pierre, de drukker, en Gustave, de tekenaar, het zich hadden voorgesteld en negen jaar

later pas zou het werk compleet zijn. Toen zes van de acht Belgische monumenten, die zij zich hadden voorgenomen hun kopers te bieden, getekend en afgedrukt waren, te weten de parochiekerk van St. Michael en St. Goedele te Brussel, de O. L. Vrouwekerk te Antwerpen en de stadhuizen van Brussel, Leuven, Gent en Audenaerde, trok Gustave er, gewapend met album en knapzak, te voet op uit, om ook in Frankrijk, Duitsland en Engeland gelijkwaardige monumenten voor zijn intekenaren bijeen te brengen. 'Vous auriez dit', zegt Voisin, 'l'un de ces blonds enfants de la Germanie, échappés des bancs de l'université de Heidelberg ou de Göttingue et que nous voyons parfois, au temps des vacances, parcourir les recoins de notre Belgique . . .' (66) Bij de Belgische monumenten voegden zich op deze wijze in historische volgorde de kathedralen van Amiens, Reims, Beauvais en Metz, de kerk van St. Riquier (Picardië), de kathedraal van Straatsburg, de kerk van St. Wulfram te Abbéville, de Ste Croix te Orléans, de kathedralen van Chartres, Parijs, Freiburg (in Br.), Wells, York, Lincoln, Salisbury, Westminster, Rouaan en Keulen. De titelplaat tenslotte stelt Louviers in Normandië voor. (67)

Volgens het oordeel van Voisin, hetgeen wij niet kunnen verifiëren, aangezien ons de mogelijkheid tot vergelijken ontbreekt, zijn de zes platen van Belgische monumenten, waarmee deze magnifieke collectie opent, met veel meer kunde en finesse uitgevoerd, dan de zeven platen van de eerste opzet. (68) Niettemin zijn wij geneigd, deze oudere serie vele pittoreske charmes toe te schrijven, welke een gebrek aan correctheid, zoals door Voisin bedoeld, volop vergoeden. Laat Voisin niet op deze opmerking volgen, dat ook de eerste platen van de nieuwe opzet niet onberispelijk zijn uitgevoerd? Maar welk een vooruitgang heeft Simonau sindsdien gemaakt! (69) Inderdaad, negen jaar lagen er tussen de eerste en de laatste plaat. Een verandering in opvatting en zienswijze, in een doorgevoerde zin voor exacte, haast fotografische weergave, zonder het zo aantrekkelijke en door Voisin zelf eertijds geprezen *clair obscur*, zonder de kleurrijke overladenheid met figuren en zonder de zucht naar het pittoreske detail, dringt zich onmiddellijk aan de nauwlettende beschouwer op. De lithografieën worden droger van tekening en leger van inhoud; het is alsof de monumenten de koper worden aangeboden schoon en wel op een presenteerblad. En dit, terwijl enige jaren her alles nog tintelde van leven, nog de getuigenis was van een onverwachte schoonheidsoverrompeling en de tekenaar nog niet wetenschappelijk analyserend, maar veeleer esthetisch samenvattend tegenover zijn onderwerp stond. Zo zien onze moderne ogen het, doch Simonau zelf zou dit oordeel bepaald niet gedeeld hebben. De auteur van deze platen, vertrouwt Voisin ons toe (70), heeft zozeer de afstand bemerkt, die er ligt tussen zijn vroege en zijn latere werken, en is zozeer overtuigd van de inferioriteit van de eersten, dat hij besloten heeft, deze om te werken en opnieuw te drukken. Ja, hij beschouwde dit zelfs als zijn plicht tegenover de 300 belanghebbenden, die zijn arbeid met een intekening vereerd hadden en hij stelde hun in het voor-

uitzicht, de nieuwe platen kosteloos te zullen bijleveren Met name deze *verbeterde edities* van Simonau's vroegste tekeningen — de zes Belgische monumenten, gereedgekomen in de jaren 1834 en 1844 — tonen ons hoezeer de smaak zich in tien jaar tijds gewijzigd heeft Toch dragen ook zij nog het stempel van Simonau's individuele persoonlijkheid, getuigen ook zij nog van een grote mate van gevoel voor de geest van de gotiek, geven ook zij uitdrukking aan de verschillende toonwaarden, lichtschakeringen en speciale effecten, inhaerent met de gotische bouw- en beeldhouwkunst, haar pittoreske profileringen en haar etherische vormen Gustave Simonau leverde met de *Principaux Monuments Gothiques* het bewijs, een begaafd tekenaar, een bekwaam lithograaf en een geroutineerd drukker te zijn, drie eigenschappen, die men zelden zozeer in één persoon verenigd aantreft en waarin Simonau voor België beslist een unicum was (71)

Tussen de bedrijven door (72) tekende en lithografeerde Gustave Simonau een zestal platen voor Bevernaege frères te Audenaerde, door dezen met een historische beschrijving van J Ketele in 1839 in de handel gebracht als *Vues et Monuments d'Audenaerde* De allure is niet die van de *Principaux Monuments Gothiques*, het formaat is kleiner en de verzorging van de druk is niet zo geraffineerd, maar ook met deze platen heeft Simonau opmerkelijk werk geleverd

Albums met gezichten, gewijd aan een bepaalde stad, zijn — wij zagen het reeds eerder — sinds het einde der jaren dertig zeer *en vogue* Het meest geslaagde specimen, naast Simonau's *Vues et Monuments d'Audenaerde*, was het *Album Pittoresque de Bruges ou Collection des plus belles vues et des principaux monuments de cette ville*, tusschen 1837—1840 uitgegeven door J Buffa, aanvankelijk voor eigen rekening en vervolgens tesamen met Bogaert-Dumortier De 53 platen, tot dit album behorend, werden tesamen met een tekst over twee banden verdeeld Het eerste deel bevat gezichten, die getekend en op steen zijn gezet door A Tessaro en H Borremans, het tweede deel draagt de signaturen van Ghemar en Manche Dit laatste deel is van kwaliteit beduidend beter dan het eerste het mist de stijfheid van tekentrant, waardoor het werk van Tessaro en Borremans wordt gekenmerkt, terwijl het deze bij uitstek pittoreske materie met heel wat meer fantasie in beeld brengt Vooral wanneer dit album vakkundig met de hand is bijgekleurd — hetgeen soms wel iets te nadrukkelijk is geschied — maakt het een fraaie indruk, zelfs zó, dat vele lithografieën een vergelijking kunnen doorstaan met originele aquarellen

Een onbetwistbare, maar hachelijke hoogte bereikte de lithografie in de uitgaven van de Société des Beaux Arts De Société des Beaux Arts is in de jaren van algemene trustvorming ontstaan uit het voormalige bedrijf van Antoine Dewasme Het Decemберnummer van de *Revue de Bruxelles* meldt in 1838 haar stichting Deze nieuwe maatschappij zou zich gaan bewegen op het ter-

rein van de gravure — zowel op hout, als op koper, tin, staal en steen —, de beeld- en vormgieterij, de lithografie en de hoog-, vlak- en diepdruk. De toekomstige bedrijfsvoerders, de heren Dewasme, directeur van de Ecole royale de gravure, en Laurent, drukker en uitgever, zouden worden bijgestaan door een raad van bestuur, zonder welks goedkeuring niets gepubliceerd kon worden. In deze bestuursraad hadden zitting de markies de Beauffort, graaf Amédée de Beauffort, Luigi Calamatta, J. P. Cassiers, graaf Coghen, A. Deschamps, P. De Decker, B. Dubus, graaf d'Hane de Potter, Hanicq-Reno, prins de Ligne, J. B. Madou, graaf F. de Mérode, baron de Reiffenberg, markies de Rodes, baron de T'Serclaes, E. Verboeckhoven en A. Warocqué.(73) Overal waar mogelijk, voegt de *Revue de Bruxelles* hier nog aan toe, zal er een daadwerkelijke samenwerking bestaan tussen de Société des Beaux-Arts en de Société Nationale pour la propagation des bons livres, zowel voor de illustratie, als voor een gemeenschappelijke exploitatie van bepaalde uitgaven. En dit geschiedde, opdat het Katholicisme er een nieuwe kracht uit zou putten en er een nieuwe verheerlijking in zou vinden.(74)

Onder patronage van de Société des Beaux-Arts en onder voorzitterschap van prins de Ligne werd gelijktijdig in het leven geroepen de *Association Nationale pour favoriser les Arts en Belgique*. Secretaris van de *Association* werd de letterkundige André Van Hasselt. In de inleiding van het door de *Association* uitgegeven blad, *La Renaissance*, schrijft deze, dat in Duitsland de meeste steden reeds verenigingen in de trant van de *Association* kennen, terwijl zij in België nog onbekend zijn. Alle aandeelhouders van de *Association* ontvingen het tijdschrift *La Renaissance. Chronique des Arts et de la Littérature*, dat met ingang van het jaar 1838 om de twee weken zijn abonnees op de hoogte zou houden van tentoonstellingen en letterkundige evenementen. De exploitatie van een eigen periodiek moet voor de Société des Beaux-Arts een welkome bezetting van haar persen gevormd hebben en wij veronderstellen dan ook, dat *La Renaissance* als zodanig door haar uitgeefster is opgezet. Regelmatige medewerkers aan de illustratie van dit tijdschrift waren Verboeckhoven, Madou, Lauters, Stroobant, Wappers, De Keyser, Coomans, Hendrickx, Manche, Ghe-mar, Canelle, Van der Hecht, Kreins, Huard, Haghe, Billoin en de leerlingen aan de Ecole royale de gravure onder leiding van Brown. Het aantal lithografieën overtreft verre dat der houtgravures, terwijl een enkele maal geëxperimenteerd wordt met procédés als mezzo-tint en chromolitho.

De Société des Beaux-Arts was geen lang leven beschoren en al evenmin de zo nauw met haar verbonden *Association*. Vanaf 15 Mei 1848 treedt de *Association* niet meer op als uitgeefster van *La Renaissance*, maar een *Société de Gens de Lettres*. Met ingang van diezelfde datum wordt ook de Société des Beaux-Arts niet meer genoemd. Wel is er sprake van een *Imprimerie des Beaux-Arts*, die op haar persen in de nieuwgebouwde Passage St. Hubert, Galerie du Prince, no. 11, voortaan *La Renaissance* zal drukken. Financiële tegen-

slag is stellig de voornaamste reden geweest, waarom de Société des Beaux-Arts na een tienjarig bestaan in liquidatie is moeten gaan. Het *Mémoire sur la situation actuelle de la contrefaçon des livres français en Belgique* immers stelt vast, dat de Société reeds in de jaren 1839—1840 zuchtte onder te hoge lasten en niet in staat was, om haar aandeelhouders enig dividend uit te keren. (75) Verder moeten in de verdwijning van dit bedrijf ook motieven van politieke aard een rol gespeeld hebben. (76) Drie jaar na de ontbinding van de Société des Beaux-Arts overleed te Brussel op 53-jarige leeftijd haar vroegere directeur, Antoine Dewasme. Meer dan aan wie ook, zegt zijn opvolger Luthereau (77), is België voor de ontwikkeling en vervolmaking van de lithografie, alsmede voor de invoering en toepassing van de houtgravure, dank verschuldigd aan deze man, die België zijn mooiste uitgaven heeft bezorgd, maar die desondanks op het einde van zijn levensdagen van veel onredelijkheid het slachtoffer is geworden. Het verlies van zijn positie had nijpende materiële zorgen met zich meegebracht, maar het pijnlijkst was hij toch getroffen door het feit, dat de meesten van zijn oude vrienden hem in de steek gelaten hadden. Op het moment, dat zijn weerstand het begaf en hij een zowel lichamelijk, als geestelijk gebroken mens was, stond een benoeming voor de deur als inspecteur van de *Imagerie Nationale*. Deze benoeming heeft hij echter niet meer kunnen aanvaarden. Antoine Dewasme heeft zijn land diensten bewezen, besluit Luthereau, die volk en regering nooit zullen mogen vergeten. (78)

Aanvankelijk nog met het impressum *Dewasme-Pletinckx*, maar spoedig deel uitmakend van het fonds van de Société des Beaux-Arts, verscheen tussen 1835—1837 Madou's grote succeswerk, *La Physionomie de la Société en Europe depuis 1400 jusqu'à nos jours*. In eerste opzet droeg dit album de titel *La Société depuis Louis XI jusqu'à nos jours* en zou het twaalf lithografieën bevatten, voor het tekenen waarvan Madou op dat moment uitgebreide historische studies en nasporingen heette te ondernemen. (79) Men was, schrijft Stappaerts (80), aangeland in de tweede fase van de Romantiek en dit nieuwe werk van Madou kwam juist op tijd: historische en archivalische studies waren aan de orde van de dag en door kunst en geschiedenis te combineren kon men niet anders dan in de smaak vallen van zijn tijd en omgeving. Op de Salon van 1836 stelde de auteur zijn tekeningen ten toon en als erkenning ontving hij de gouden medaille. Door zijn uitgever internationaal gelanceerd, verzamelde dit pronkstuk van de Belgische lithografie reeds na het verschijnen van de tweede aflevering te Parijs 200 intekeningen. (81) In plaats van twaalf — zoals aanvankelijk geprojecteerd — verschenen er veertien *tableaux*, allen omgeven met kaderversieringen van Paul Lauters en gedrukt op gr. fol. formaat. Hieraan vooraf gingen een titelplaat en een portret van Koningin Louise-Marie, aan wie dit werk in alle nederigheid was opgedragen. De inleiding was gesigneerd *Collin de Plancy*. (82) Met een uiterste precisie heeft Madou het karakter der verschillende tijdperken uitgebeeld. Costuums en motieven zijn voor iedere

scène verschillend gekozen, terwijl ook de sfeer der diverse tijdperken ons alleszins geloofwaardig uit de platen tegemoetstraalt 'C'est une véritable iconographie du costume', schrijft Hymans (83), en inderdaad mogen wij geen geringschatting hebben voor de documentaire betekenis van dit werk, waaraan het doorsnee publiek nog meer hechtte, dan aan zijn zuiver artistieke betekenis. Het feit echter, dat ook de maker juist voor het documentaire en historische aspect de meeste belangstelling koesterde, had tot gevolg, dat de platen, gezien door moderne ogen, te pretentiefus zijn en daardoor eer de archivaris dan de kunstminnaar boeien. Hoewel het een onredelijkheid zou zijn, om niet onze bewondering te uiten voor de volmaakte beheersing van de lithografieerstuif en de smetteloze druk, worden wij bij alle vormraffinement toch onaangenaam getroffen door het evidente gemis aan spontaniteit en echte schepingsdrang. De platen worden in het kort niet beter gekenschetst, dan door haar suggestieve titels: *L'Arrivée* (1400), *Le Manuscrit* (1460), *Les Faucons* (1500), *Le Cortège* (1541), *Le Rect* (1560), *Le Rondel* (1580), *La Promenade* (1600), *Le Sonnet* (1640), *Le Parc* (1660), *La Lecture* (1700), *Le Boudoir* (1760), *Le Medaillon* (1780), *Le Journal* (1790) en *Les Aquarelles* (1836). De tekeningen, welke aan deze platen ten grondslag liggen, werden aangeworven door de chevalier De Koninck te Gent en zijn door deze in 1856 voor de prijs van 10 000 francs afgestaan aan de Amsterdamse verzamelaar Fodor (84).

Een werk, dat logisch hierop volgt — het bewijs vormend, dat de lithografie met de *Physionomie de la Société* nog niet aan de limiet van haar kunnen toe was — zijn Madou's *Scenes de la Vie des Peintres de l'Ecole Flamande et Hollandaise*. De publicatie, door Dewasme aangevangen en door de Société des Beaux Arts ten einde gevoerd, duurde van 1838—1841 en omvatte tien afleveringen van twee platen gr. fol, gedrukt op de persen van P. Degobert. De bijbehorende tekst is geschreven door de *élite* der Belgische literaire en wetenschappelijke wereld, te weten de heren Van Hasselt, De Decker, de Saint-Genois, Polain, Du Mortier, Alvin, Deschamps, Quetelet, Baron, de Reiffenberg, Mathieu, Delepierre, Cornelissen, Bogaerts, Voisin, Buschmann, Juste, Moke, de Stassart en Lesbroussart, kapitaalversieringen en vignetten van Brown naar Madou, Huard en Kreins verfraaien het letterbeeld. Madou, die inmiddels een respectabele reputatie genoot, ontving als honorarium 800 francs per aflevering. De intekenaar berekende men voor het complete werk de prijs van 120 francs (85). De *Scènes de la Vie des Peintres* pretenderen van de voornaamste tijdvakken uit de geschiedenis van de Hollandse en Vlaamse schilderkunst een herschepping te geven in evenzoveel episodes, ontleend aan de levens van haar meest glorieuse vertegenwoordigers. De auteur stelde er zich niet mee tevreden, om aan ieder tafereel het exacte voorkomen te geven van de tijd, waarin de handeling zich afspeelt, maar bovendien heeft hij zich op vernuftige wijze geïnspireerd op de eigen stijl van de schilders, die hij de revue laat passeren. Hij zet elke artist in de sfeer en omgeving, waarin diens werken

zich bij voorkeur bewegen. Hij onderneemt een poging, om te kijken door het oog van degene, die hij uitbeeldt, en dienovereenkomstig zijn tekenpotlood te hanteren. De schilders, aan wie deze eer te beurt valt zijn de gebroeders Van Eyck, Memling, Metsys, Van Orley, Gossaert Mabuse, Rubens, Van Dijck, Philippe de Champaigne, Rembrandt, Brouwer, Terburg, Van Ostade, Teniers, Wouwerman, Berchem, Potter, Dou, Backhuysen, Van der Meulen en Steen. Ten overstaan van hetgeen Madou in deze platen tot stand heeft gebracht zijn wij gereserveerder dan een tijdgenoot, die zich in de volgende snorkende bevoordingen uitliet: 'Comme ces hommes puissants des siècles de miracles, comme ces prophètes du Vieux Testament qui ranimaient les ossements épars, comme ce grand Magicien Faust qui rappela des empires de la Mort Alexandre et Charlemagne, pour les faire passer devant Charles Quint, Madou touche de son crayon les squelettes des anciens jours, les relève étonnés de se trouver dans leur chair vivante, leur imprime le mouvement et nous en donne le hardi spectacle; — nouveau Prométhée! (86) De vrije creativiteit is hier nog verder uitgebannen, dan in het voorgaande werk. Niets is meer overgelaten aan het toeval en de inval. De aanmatiging schreeuwt ons toe. De historische juistheid in inscenering en imitatie en de technische volmaaktheid in de benutting van het procédé hebben dit werk artistiek doodgedrukt. De fraaie medaillons, die Lauters tekende ter omlijsting van de platen in de *Physionomie de la Société*, zijn hier vervangen door een simpel lijnkader. De meest bevredigende aspecten van dit ons verder koud latend album zijn de kapitaalversieringen en vignetten in houtgravure, die behoren tot het beste, wat er op dit gebied in België gepresteerd is. Dit was reeds het oordeel van een contemporain criticus, die haar betitelde als *le triomphe de la xylographie belge dans les vignettes*. (87)

Met heel wat meer curiositeit en plezier bladert men in Madou's *Voyage à Surinam*, uitgevoerd in samenwerking met Lauters. Noch Madou, noch Lauters zijn ooit aan gene zijde van de oceaan geweest; de tekeningen, waarvan zij slechts de vertalers in lithografie zijn, waren ter plaatse gemaakt door Pierre-Jean Benoît, een moderne Gil Blas, die, niet zonder gegronde redenen de maatschappij ontvlucht, de zeven wereldzeeën had bevaren. Benoît was een amateurtekenaar zonder scholing, wiens schetsen onbruikbaar geweest zouden zijn, waren zij in hun oorspronkelijke staat op steen gezet. Madou en Lauters corrigeerden en verfraaiden ze dermate, dat men versteld staat, dat geen van beide lithografen ooit iets van het tropische landschap, van de Surinamer, diens leven en gebruiken, met eigen ogen heeft aanschouwd. Zoals de platen de correctie behoeften van twee ervaren lithografen, zo ook moest de tekst herschreven worden door Van Hasselt. (88) Dit album, dat in 1839 werd uitgegeven door de Société des Beaux-Arts, bevat 49 landschappen van Lauters en 51 genretafereelen van Madou, tesamen vijftig folio-platen. De weelderigheid van de natuur en de naïviteit in observatie en uitbeelding van het inlandse leven zijn de meest boeiende trekken van dit zo verzorgde werk.

De prestatie, waarmee Lauters in België het meeste eer heeft ingelegd, bestond in het tekenen en lithograferen van 36 gezichten uit het Maasdal van Givet tot Maastricht, die, gedrukt op de persen van J. Lots, tussen 1838—1841 door de Société des Beaux-Arts werden uitgegeven als een *Voyage aux bords de la Meuse*. Van de tien afleveringen van vier platen — desgewenst met de hand gekleurd —, waaruit het werk volgens aankondiging zou bestaan (89), zijn er slechts negen verschenen. De actualiteit van het album werd verhoogd doordat het een nog lang niet algemeen bekende landstreek voor de eerste maal ontsloot. In 1837 had Lauters een voettocht gemaakt langs de oevers van de Maas. De meegebrachte schetsen waren door hemzelf op steen gebracht, terwijl hij het graveren van een aantal vignetten over had gelaten aan de leerlingen van de Ecole royale de gravure. André Van Hasselt is de auteur van de tekst, die handelt over de legendes, verhalen en overleveringen van deze contreien, waarheen hij zojuist — met Hugo's *Le Rhin* in de hand — zijn huwelijksreis had gemaakt. De Rijn genoot een veel grotere populariteit en bekendheid, dan de Maas. Daarom verzekert het prospectus de kopers, dat de Maas in niets behoeft onder te doen voor haar grotere broer, noch in pracht van oevers, noch in originaliteit van legendes en herinneringen, noch in rijkdom van monumenten en ruïnes, die in overdaad aan beide zijden van het water liggen opgetast. De combinatie van tekst, vignetten en platen, allen ter verheerlijking van éénzelfde onderwerp, is hier uitzonderlijk geslaagd. Het is het beste — helaas ook het laatste — werk, dat nog de frisse, improviserende indruk maakt van een tijd, waarin men er alleen of met vrienden op uit trok, speurend naar het schilderachtige in de natuur, en waarin men zijn schetsboek op steen reproduceerde, om zijn omgeving te plezieren en om de amateur een prikkel te zijn, opdat ook hij deze schoonheden met eenzelfde profijt zou exploreren. Was men voordien wellicht teveel in beslag genomen door het historische of pittoreske effect van de dingen, nadien zou de interesse in de ongerepte natuur zich allengs gaan verleggen in de richting van het monumentale en het door ouderdom of kunstwaarde bezienswaardige, om daarmee een nieuwe fase in te luiden in de ontwikkeling van de landschapslithografie.

I X

De vroegste verschijningsvorm van het in houtgravure geïllustreerde boek is, hetgeen de Fransman noemt, *le livre à vignette(s)*, het boek, gesierd met één of meer illustraties buiten de tekst. Hieraan ten grondslag lag de achttiende eeuwse gewoonte, om een werk te voorzien van het portret van de auteur, dat dan als *frontispice* — zoals de naam reeds zegt — een plaats kreeg tegenover de titelpagina. Werd het portret vervangen door een vignet — aanvankelijk in koper- of staalgravure, later in houtgravure — dan kon men spreken van een *livre à vignette*; werd hieraan uitbreiding gegeven, dan kon men met recht

de term *livre à vignettes* bezigen. De Belgische boekillustratie kent slechts enkele voorbeelden van de eerstgenoemde soort. Een bundel poëzie van J. E. Buschmann, *L'Ecuelle et la Besace*, wordt in 1839 door De Cort uitgegeven met niet meer dan één vignet tegenover de titelpagina. In de signatuur menen wij de schilder Leys te herkennen — een vriend en toekomstige zwager van de dichter —, terwijl de niet onaardige voorstelling gegraveerd is door Henry Brown. Madou en Pannemaker voorzien datzelfde jaar Juste's *Histoire Populaire de la Révolution Française*, uitgegeven door Jamar, van een vignet in houtgravure. (90) Dat de illustratie met niet meer dan één vignet in België een zeldzaamheid was schrijven wij toe aan de late kennismaking met de houtgravure. Immers, in de jaren, dat Brusselse uitgevers voor het eerst hun publiek illustraties in houtgravure konden bieden, was men in Frankrijk het stadium van het boek met één vignet reeds enige tijd gepasseerd en strooide men er de gravures met kwistige hand. De overgang van het *livre à vignette* naar het *livre à vignettes* verloopt in België onmerkbaar; mogelijk doet men zelfs beter, in het geheel niet over een overgang te praten, omdat beide vormen van illustratie in dit land gelijktijdig bekendheid moeten hebben verworven.

Reeds datzelfde jaar 1839 leverde een *réussite* op in het domein van het boek, geïllustreerd met meerdere vignetten: de *Chronique des Faits et Gestes admirables de Maximilien 1er durant son mariage avec Marie de Bourgogne*, van het Vlaams in het Frans vertaald door Octave Delepierre, archivaris van West-Vlaanderen, en gedrukt op de persen van Wahlen. De *Chronique* is een toonbeeld van typografische verzorging, in latere jaren ternauwernood geëvenaard. Bovendien bevat dit werk acht houtgravures buiten en aan aantal kapitaalversieringen en slotvignetten in de tekst. De illustratie, die, zoals men ziet, niet overdadig is, is al evenmin origineel. Wij hebben hier n.l. te maken met een keuze uit de gravures, die één jaar tevoren Barante's *Histoire des Ducs de Bourgogne* van dezelfde uitgever sierden. (91) Niettemin voldoen zij uitstekend — beter zelfs dan in het werk, waaruit zij gehaald zijn —, dit dank zij het papier van hoge kwaliteit, haar royale plaatsing en het fraaie letterbeeld van de belendende pagina's.

De grote schilder van de Belgische Romantiek, Nicaise De Keyser, maakte voor zijn vriend, de romanschrijver Félix Bogaerts, dertig tekeningen ter illustratie van diens *El Maestro del Campo*. Dit Spaans-klinkend historisch veredichtsel, gewijd aan het verzet der Malcontenten, verscheen in dertig afleveringen, elk verlucht met één gravure door Brown of Vermorcken, van 1838—1839 bij de Antwerpse uitgever Jos. M. Jacobs fils. De Keyser's tekeningen rieken naar de breedspakige historiestukken, waarin hij een meester was, maar zelfs de schaarse kwaliteiten van het picturale oeuvre mist men in dit staal van grafisch kunnen ten enenmale. Ook al wijt men de stroefheid en droogte van uitvoering aan Brown en Vermorcken, dan blijft nog, dat De Keyser met dit probeersel eens en voorgoed het bewijs geleverd heeft, een middelmatig

boekillustrator te zijn, in wiens werk men tevergeefs de zin voor het anecdotische, de observatie van het leven en de welsprekendheid in weinig woorden aantreft, waarmee de goede boekillustrator der Romantiek in grote lijnen gekenmerkt is. Het illustratief talent van De Keyser wedijvert in middelmatigheid met het literair talent van zijn vriend Bogaerts, die in een bloedeloos Frans zinnen aaneenrijgt, een handeling suggererend zonder vaart en ontwikkeling. Elk der dertig hoofdstukken opent met een opgeschroefde declamatie en vindt als zodanig een passend pendant in de pathetische scenes, waarmee De Keyser dertigmaal de bedoelingen van de auteur onderstreept. Een royale en verzorgde typografische uitvoering maken veel goed, maar rechtvaardigen niet, hetgeen de *Messenger des Sciences* over deze uitgave meent te moeten schrijven: 'L'Apparition du *Maestro* ouvre à l'art une ère nouvelle en Belgique et prouve que nos éditions illustrées laissent fort peu de choses à désirer pour rivaliser avec les plus belles productions sorties des presses de Londres et de Paris' (92). Al te gauw immers zag men in deze dagen de poorten van een nieuw tijdperk zich openen en meestal doet men wijs, om soortgelijke loftuitingen niet telkens au sérieux te nemen (93).

Het gemeenschappelijk avontuur schijnt zo goed te zijn bevallen, dat De Keyser in 1843 nogmaals een roman van Bogaerts illustreert. *Lord Strafford* verplaatst ons ditmaal naar het begin van de revolutie in Engeland. De Keyser volgt in twaalf tekeningen de loop van het verhaal. Behalve een precisering van zijn stijl en een grotere handvaardigheid van de graveur Brown, onderscheidt De Keyser's schildering van de papieren wereld van *Lord Strafford* zich in niets van die van *El Maestro*. De uitwendige vormgeving was er iets geraffineerder op geworden — de platen zijn gedrukt op chine, hetgeen reeds de bewondering opwekte van Brivois (94) — en de typografische verzorging was door de uitgevers Jamar en Hen toevertrouwd aan Buschmann te Antwerpen.

De meest voorkomende wijze, waarop het romantische boek geïllustreerd is, is de combinatie van één of méér platen buiten, een aantal vignetten tussen de tekst en — ter completering — de stereotype schablone-versieringen. Aldus geeft de Société des Beaux-Arts in 1839 een nieuwe vertaling van *Mes Prisons*, de mémoires van Silvio Pellico uit. De samensmelting van tekst en illustraties is hier zeer gelukkig, ondanks het feit, dat lang niet alle gravures perfect zijn uitgevoerd. Jos Coomans had voor deze uitgave een titelpagina getekend, een grote voorstelling van Pellico in de gevangenis en 48 vignetten, bestemd om tussen de tekst te worden afgedrukt. Het graveren werd door de uitgeefster toevertrouwd aan Brown en Pannemaker, die van de toch al niet sterke titelpagina weinig terecht brachten, maar hun zekerheid hervonden in de bescheidener vignetten. Reeds aanstonds bij verschijnen werd dit boek uitbundig geprezen, zowel om de verheffende inhoud, als om de fraaie uitgave (95). Inderdaad betrof het hier — hoewel Pellico's mémoires reeds in alle

talen en op alle formaten het licht hadden gezien — de eerste *édition de luxe* van dit werk. De beter bekende Franse *Pellico* immers, die, behalve in houtgravure, geïllustreerd is met een tachtigtal staalgravures naar tekeningen van Gérard, Séguin, Daubigny, Steinheil e.a., zou eerst vijf jaar later verschijnen. Genoemd werk van de Parijse uitgever Delloye is zonder twijfel beter verzorgd en bovenal met meer verfijning geïllustreerd, maar naast de eerlijke, ietwat robuuste vignetten van Coomans maken de Franse staalgravures een beslist weke en zoetelijke indruk. Zij geven het geheel een vernis van sentimentaliteit, dat kwalijk overeenkomt met de geest van de tekst. Om deze reden prefereren wij de Belgische *Pellico*, ruwer van bolster, maar zuiverder van interpretatie. Dit werk echter op één lijn te stellen met de beste Franse werken in houtgravure, zoals Liebrecht voorstaat (96), gaat ons daarentegen weer te ver. Liever houden wij het voor een bewonderenswaardige en zeer originele prestatie, zij het dan een prestatie op nationaal niveau. Dat met dat al deze Belgische uitgave van *Le mie prigioni* niet onopgemerkt gebleven is, bewijzen ons de Franse bibliografen van het romantische boek, die haar nagenoeg allen vermeld hebben. (97)

Een bijzonder fraai voorbeeld van Belgische boekillustratie treft men aan in Bürger's *Histoire et Aventures du Baron de Munchhausen*, vertaald door Van Hasselt en in 1840 uitgegeven door Muquardt. De illustratie bestaat uit één vignet tegenover de titelpagina, dertien vignetten tussen de tekst en acht grote platen hors texte, allen gegraveerd door Vermorcken naar tekeningen van Hendrickx. (98) Door zijn handigheid en veelzijdigheid, méér dan door het persoonlijke en originele van zijn stijl, doet Hendrickx ons bij voortduring verbaasd staan. Vervalt hij licht in serie- en schablone-werk, hier kunnen wij niet anders dan hem bewonderen om zijn toewijding en om de speelsheid, waarmee hij zich van zijn opdracht heeft gekweten. Hendrickx's commentaar op de geschiedenis en avonturen van de baron van Munchhausen loopt niet in dezelfde mate over van verbeelding, als de tekst, maar dit neemt niet weg, dat iedereen gecharmeerd zal zijn door deze tegelijk zo verzorgde en aantrekkelijke illustraties. Wij zouden graveur en drukker onrecht doen, wanneer wij hier niet aan toevoegden, dat de tekeningen nog grotelijks winnen doordat zij met zorg gegraveerd zijn en dank zij een voorbeeldige typografie ten volle tot haar recht komen. Ook de kwaliteiten van dit werk zijn de bibliografen van het romantische boek niet ontgaan. (99)

Van een overdaad van illustraties was, zoals wij hebben kunnen zien, tot dusver nog geen sprake. In 1840 echter brengt de Société des Beaux-Arts een tweetal boekjes op de markt, waarin bepaald niet zuinig met vignetten is omgesprongen. De titels luiden *Les Aventures de Tiel Ulen Spiegel*, geschreven door Octave Delepierre, en *Les Aventures de Jean-Paul Choppart* in een bewerking van Louis Desnoyers; beiden zijn geïllustreerd door Paul Lauters. Als tekenaar verrast hij ons met alle verve, speelsheid en naïviteit, die men in het onderhavige geval verwachten mag; zijn krabbels werden gegraveerd door de

leerlingen van de Ecole royale de gravure onder leiding van Brown en de uitgeefster verdeelde de resultaten in een verhouding van zestig en honderd vignetten over beide boekjes. Deze kleine, quasi nonchalante vignetten houden met een lichtvoetigheid, haar verzekerd door een pretentieloze tekenaar en anonyme graveurs, gelijke tred met de koddige teksten, waarvan de eerste op een zeer bijzondere wijze tot de verbeelding van de Belgische lezer moet hebben gesproken. Het excentrieke, maar zo plezierige sedecimo-formaat en de volmaakt ongedwongen wijze van illustratie doen onmiddellijk denken aan — en zijn mogelijk terug te leiden tot — de zgn. *physiologies* (100), die datzelfde jaar hun debuut maakten bij Aubert te Parijs. Dat omgekeerd het oog van de Franse bibliofiel weer is gevallen op deze Belgische werkjes, moge een bewijs zijn van hun algemeen erkende kwaliteit. (101) Drie jaar later verschijnt te Wenen een Duitse vertaling van *Jean-Paul Choppart* onder de titel *Merkwürdige Abenteuer des Conrad Haselbaum nach L. Desnoyers von L. Fürstedler*, waarbij andermaal gebruik gemaakt is van Lauters' tekeningen.

Het romantische vignet triomfeert in een tweetal historiewerken, *Baudouin-Bras-de-Fer, ou les Normands en Flandre* van J. B. Coomans en *Godefroid de Bouillon, Chroniques et Légendes du Temps des Deux Premières Croisades, 1095—1180*, geschreven door de veelgewraakte Collin de Plancy. Beiden zijn geïllustreerd door Jos. Coomans. Voor *Baudouin-Bras-de-Fer*, van 1840—1841 uitgegeven door de drukker De Masure, tekent Coomans een titelplaat, een kaart en niet minder dan honderd vignetten, gegraveerd door zijn broers Auguste en Charles. Het resultaat is één der opmerkelijkste romantische romans, waarop België kan bogen. Op de keeper beschouwd komt de verdienste hiervan niet toe aan Jos. Coomans en nog veel minder aan zijn broers, die als amateurs in het vak de oorspronkelijke tekeningen goeddeels hebben verknoeid, maar veeleer aan de maker van de *lay-out*, die met een artistieke touch en een flinke dosis onverschilligheid links en rechts verrassende resultaten heeft bereikt. Met Coomans deed *ce moyen âge de ferblanterie et de magasin d'accessoires*, waarover Frantz Calot spreekt (102), ook in België zijn intrede. Overal ontwaren wij eenzame burchten, te schaken of te bevrijden prinsessen, geharnaste ridders, schuimbekkende paarden, aan flarden gereten standaarden en blikkerende zwaarden, dit alles in een bonte kermis aan ons oog voorbijtrekkend. Een soortgelijke wervelstorm heeft klaarblijkelijk ook geraasd door *Baudouin-Bras-de-Fer*, want alles is net even scheefgetrokken. De rommeligheid van tekstcoupures en vignetten draagt in hoge mate bij tot het effect, dat de illustratie als geheel op ons maakt en tot de aantrekkelijkheid van het werk als zodanig. Dat Coomans — ondanks zijn tekortkomingen als tekenaar en oorspronkelijk verbeelders — een meester in het genre was, komt nog duidelijker tot uitdrukking in de 120 vignetten en kapitaalversieringen, welke hij één jaar later maakte voor *Godefroid de Bouillon*, een werk dat in 1842 de persen van de Société des Beaux-Arts verliet. Het kwam deze tekeningen zeer ten goede,

dat zij niet andermaal Coomans' naaste familie in handen vielen, maar vakkundig werden uitgevoerd door de leerlingen van de Ecole royale de gravure. De uitgeefster stond borg voor een fraaie typografische vormgeving en — in tegenstelling met het vorige werk — een verzorging tot in alle details. Wij aarzelen niet, om *Godefroid de Bouillon* Coomans' beste werk te noemen, terwijl men het tevens mag rekenen tot de meest succesrijke producten van de Belgische boekillustratie in het algemeen.

Het is ternauwernood een open vraag, of Coomans heeft gedweept met illustratoren als Célestin Nanteuil, Jean Gigoux en de beide Johannots; behorend tot één en dezelfde generatie, oefenden dezen sinds 1832 in Frankrijk een dominerende invloed uit. In hoge mate waren zij gevangen in de ban van de middeleeuwen, dat tijdperk van heldhaftigheid, vroomheid en geheimzinnigheid, dat ook de jeugdige Coomans parten speelde. Er bestaat een zichtbare verwantschap tussen Coomans' evocatie van de Vlaamse ridderschap, op eigen bodem of overzee, en Nanteuil en Baron's illustraties van Torquato Tasso's historische epos, *La Gerusalemme liberata*, dat in 1841 te Parijs verscheen. Drie jaar nadien kwam Meline met een contrefaçon van dit werk op de markt. De vignetten, waarmee kwistig is omgesprongen, zijn voorzien van de gecombineerde initialen van de oorspronkelijke tekenaars; voorzover ook de graveurs signeren, zijn het allen medewerkers aan de eerste editie, zodat wij moeten concluderen, dat Meline de beschikking heeft gehad over de originele clichés of afgietsels daarvan. Kan Coomans deze Belgische editie bezwaarlijk onder ogen hebben gehad vóór hij aan de uitvoering toe was van zijn zozeer gelijke sferen beroerende *Godfried van Bouillon*-illustraties, met een even grote stelligheid durven wij te beweren, dat het de Parijse editie geweest is, waaraan hij zijn dorstende fantasie had gelaafd, alvorens creatief werk te leveren. Afgezien van het feit, dat zij zijn ontsproten aan een fantasierijker brein, hebben de tekeningen van Nanteuil en Baron op die van Coomans vóór, dat zij grotere picturale waarden vertegenwoordigen, sprankelender van geest zijn en met een lichter potlood op papier zijn gezet.

De Antwerpse typografie kon met ere wedijveren met die van de hoofdstad. Jos. M. Jacobs fils en L. J. De Cort zijn drukkers met een ingeschapen gevoel voor het schone boek. Zelfs wanneer hun uitgaven ongeïllustreerd verschijnen — en dit is meestal het geval — verdienen zij een eervolle vermelding. Zij zijn — zo zou men het lyrisch, maar niet minder waar, kunnen noemen — de wegbereiders van de grootste drukker, die Antwerpen in de negentiende eeuw gekend heeft, Joseph-Ernest Buschmann.

Te Antwerpen werd in 1842 een drukkerij opgericht, wier persen weldra het best verzorgde werk van Vlaams België zouden afleveren. Stichter en leider van dit bedrijf was Joseph-Ernest Buschmann, in 1814 geboren in het Luxemburgse plaatsje Sept Fontaines. Nauwelijks één jaar oud, verhuizen zijn ouders

met hem naar Antwerpen. Na aldaar en vervolgens te Luxemburg zijn eerste onderwijs te hebben genoten, trok de jonge Buschmann naar Parijs, waar hij het baccalaureaat in de letteren haalt en Guizot zijn diploma ondertekent. Op achttienjarige leeftijd kreeg hij een aanstelling aan het Lycée National de France. Drie jaar later richt hij een letterkundig tijdschrift op, *La Revue du Nord*, en hierin verschijnen van zijn hand twee kritische besprekingen van Hugo's *Chants du Crépuscule*, die in haar tijd zeer de aandacht trokken. (103) In 1838 keert Joseph-Ernest terug naar Antwerpen en wordt daar een actief lid van de schilders- en schrijversbent en raakt er bevriend met de hele pleiade van pionniers van het Vlaamse ideaal. In 1842, schrijft Adolphe Siret (104), doorspookte een gigantisch idee zijn brein en legde er de kiem van de kwaal, die hem zo jeugdig reeds naar het graf zou slepen. Buschmann besloot, om in zijn tweede vaderstad een drukkerij te vestigen, die in schoonheid van lettermateriaal en verzorging van druk zou kunnen wedijveren met welk gelijkaardig bedrijf dan ook. De schim van Plantijn bezocht hem op zijn sponde en volgde hem op zijn gangen. En inderdaad, Buschmann schiep een drukkerij, die de herinnering aan Plantijn ten volle rechtvaardigde, als wij een blik werpen op het fraaie werk, dat op de Ossenmarkt werd afgeleverd. (105) De originaliteit van deze aan het geniale grenzende dilettant — in de tijd, dat hij hersenschim en ideaal in werkelijkheid omzette — lag vooral in zijn opmerkelijk ontwikkeld typografisch inzicht. Het métier ging bij hem gepaard met een onmiskenbare artistieke aanleg en deze eigenschappen samen ruimen hem een markante plaats in temidden van de drukkers van zijn tijd. Betreurenswaardig daarentegen was het komeetachtige karakter van Buschmann's invloed. Na 1850 schijnen alle creatieve reserves te zijn uitgeput. De Buschmann-uitgaven verliezen het frisse en persoonlijke, dat haar voordien gekenmerkt had; zij worden zeldzamer en onderscheiden zich in niets meer van de gangbare boekproductie. Ten nauwste hangt hetgeen wij hier vaststellen, samen met de mentale achteruitgang van Buschmann zelf. De voortijdig verworven intellectuele en artistieke rijpheid en een koortsachtig actief leven hebben zijn geestelijke vermogens helaas niet onaangetast gelaten. Zwevend op de grens van genie en krankzinnigheid, is het laatste helaas zijn deel geworden. Nog vóór zijn dood — die volgen zou in 1853 — verloor België een drukker, waarvan men nog veel had mogen verwachten.

Het eerste werk, dat Buschmann deed illustreren was Conscience's *Hoe men schilder wordt*, verschenen in het jaar 1843. Behalve een titelplaat in lithografie, gesigneerd *Ed. Dujardin*, bevat deze uitgave dertig vignetten en kapitaalversieringen van Henry Brown naar tekeningen van Wappers en Gustave Buschmann. (106) Het verhaal gaat, dat de romantische loopbaan van Nicaise De Keyser — een koeienhoedertje uit Zandvliet, bij het tekenen van een Madonna verrast door een Antwerpse dame, die hierover zo enthousiast was, dat zij hem verdere studie aan de Academie mogelijk maakte — Conscience tot

PLAAT XIII



A

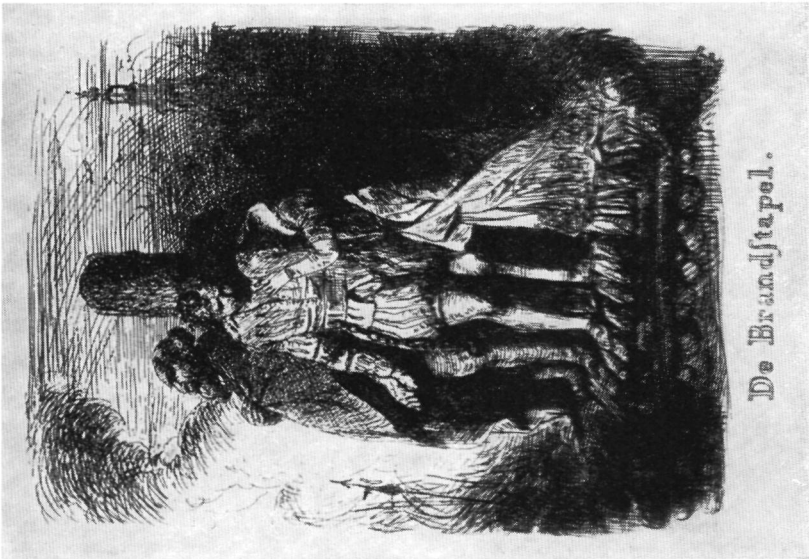


B

A Deprins naar Schippers, 'Lieve Geertruid!', antwoordde Lodewyk op zyne knieën voor haer gebogen — en hare twee handen stuiptrekkend in de zynen vringende — 'gebied my — Wil ik myn rapier door Valdès ligchaem jagen? — Wil ik U het hart van den Spanjaerd, bloedig en rookend ten geschenke geven?'
Conscience, In 't Wonderjaer. 1837.

B Jacobs, Mahomet's Dronkenschap. 1837. Van Rijswijk, Eigenaerdige Verbalen.

PLAAT XIV



A



B

- A De Block, *De Brandstapel*. De Laet, *Het huis van Wesenbeke*. 1842.
- B De Block, *O, ik zie U daer heenstappen met Uw vrouwenligchaem, met Uwe uitgerokken broek, met Uwe vernepen jas, met Uwen gouden ring aan de hand en de cigaer in den mond*. Van Kerckhoven, *De Koopmansklerk*. 1843.

het schrijven van zijn novelle geïnspireerd heeft. (107) De verzorging van tekst en illustratie is goed, maar mist nog de intieme wederzijdse verbondenheid, welke de latere, in een doorgaans kleiner formaat gevatte Buschmann-uitgaven de haar eigen charme verleent. Dit moet de uitgever zelf ook beseft hebben, want twee jaar later verschijnt een herdruk in 12°; een derde druk verschijnt in 1847, vermeerderd met nog enige vignetten, getekend door J Mathijssen.

De afmetingen worden steeds kleiner en Conscience's *Wat eene moeder lyden kan* uit 1844 drukt Buschmann op het uitzonderlijke 32° formaat. Dit boekje telt niet minder dan vijftig vignetten, getekend door J. Mathijssen en gegraveerd door H. Brown. Wij hebben hier te doen met een admirabel staaltje van romantische uitgeverkunst, eer volmaaktheid suggererend, dan gevend. Men zou immers moeilijk kunnen beweren, dat Mathijssen een opvallend tekenaar is, en al evenmin, dat de grootte van de vignetten harmonieert met het kleine boekformaat. Toch is de typograaf in staat geweest, een dusdanige eenheid te scheppen tussen tekst en illustratie en aan de bladspiegel zoveel evenwicht en originaliteit te verlenen, dat de tekortkomingen hun reële proporties verliezen en wij nog slechts oog kunnen hebben voor het verrassende effect van het geheel.

In 1844 sticht Buschmann de *Nederduitsche Kunstbibliotheek voor lezende huisgezinnen*, een serie geïllustreerde verhalen en romans in 16°, welke opent met Conscience's *Siska van Roosemaal. Ware geschiedenis van eene jufvrouw die nog leeft*. De schrijver schildert ons hier op gevoelige wijze een geschiedenis uit het dagelijkse leven, terwijl Hamman, een leerling van De Keyser, haar illustreert met een titelplaat en 34 vignetten, allen gegraveerd door H. Brown. Als tweede deel volgt nog in datzelfde jaar *Het Burgslot van Zomergem*, geschreven door Karel-Lodewijk Ledeganck en verlicht door L. De Taey. Met zijn zeven platen buiten en slechts twee vignetten in de tekst heeft dit werkje een minder romantisch uiterlijk dan het voorgaande. *Fernand de Zeerover* van Pieter-Frans Van Kerckhoven verscheen in 1845 als derde deel met een titelplaat en 24 vignetten naar Hamman. Deel vier is een vertaling van Jozef Colveniers naar Tieck en draagt als titel *Gedenkwaardige Chronyk van de Geschiedenis der Schildburgers*. Verschenen in 1845, telt dit werkje een titelplaat en 25 vignetten naar Frans Gons. Tenslotte volgde als vijfde en laatste deel van de *Nederduitsche Kunstbibliotheek* Conscience's *Lambrecht Hensmans*, dat het jaartal 1847 draagt en geïllustreerd is met veertig vignetten naar J. Mathijssen. Overzien wij deze reeks in haar geheel, dan is de indruk, die zij op ons maakt, er een van frisheid en goede verzorging. Voor het eerst gaf men blijk, ook aan het volksboek de nodige aandacht te besteden. De vignetten, hoewel niet van grote tekenaars, doen het uitstekend, corresponderen met de geest van het verhaal en zijn zorgvuldig ingepast in de tekst. Het aanzien van de reeks blijft van het begin tot het einde gelijk. In één adem met de vijf delen

van de helaas niet verder voortgezette *Nederduitsche Kunstbibliotheek* zou men Van Hasselt's *Dorp der Goudmakers* kunnen noemen, verlicht met een titelplaat en 49 vignetten naar Hamman, Lies, De Block en Hemeleer en in 1845 door dezelfde uitgever op eendere wijze uitgegeven.

In sommige opzichten menen wij een verwantschap te mogen zien tussen Buschmann te Antwerpen en Jamar te Brussel. Beiden zijn zij bewuste bevorderaars van het nationale kultuurgoed en beiden hebben zij in hun uitgaven de houtgravure een grote rol toegemeten. Het lijdt geen twijfel, of Jamar en Buschmann hebben elkaar persoonlijk gekend; enige malen hebben zij gemeenschappelijk een uitgave opgezet. Wie de invloed van wie heeft ondergaan, kan men als algemene regel niet vaststellen en doet ook weinig ter zake. Houden wij ons aan het waarneembare, dan worden Buschmann's uitgaven in klein formaat voorafgegaan door een gedichtenbundeltje in 18°, *Rêves de Jeunesse* van Adolphe Siret, dat in 1843 bij Jamar & Hen te Brussel van de pers komt. De verdienste van een uitgewogen bladspiegel wordt hier nog verhoogd door een omslag van Pannemaker naar Lauters, een titelpaginavignet, een frontispice en slotvignetten, gegraveerd door W. Brown naar Hendrickx. In 1845, één jaar na het lanceren van de *Nederduitsche Kunstbibliotheek*, komt Jamar met het op sedecimo-formaat gedrukt *Gouden Boekjesken* van André van Hasselt, dat veel overeenkomst vertoont met *Het dorp der Goudmakers*, in hetzelfde jaar door Buschmann uitgegeven. De verzorging van deze gedichtenbundel stond evenwel achter bij die van de ons bekende Buschmann-uitgaven, ook al was de romantische allure er niet minder om. De illustratie bestond uit enige begin- en slotvignetten van Vermorcken, Pannemaker, Lacoste en Lesestre naar Hendrickx, Hemeleer en E. Van Marcke. Opmerkenswaard is de eerste pagina, waarvan de tekst aanvangt met, tegelijk omlijst wordt door, een vignet, zoals wij dit kennen uit de *Paul et Virginie* van Bernardin de St. Pierre, in 1838 uitgegeven door Curmer en uit de *Chants et Chansons populaires de la France*, in 1843 uitgegeven door Delloye. Wij menen, dat tekenaar en graveur zich hier met name op eerstgenoemd werk geïnspireerd hebben. (108)

X

Men zal hebben opgemerkt, dat het terrein van de historische roman geleidelijk werd verlaten ten gunste van de eigentijdse maatschappij. Het is vooral Conscience, die hierin de gangmaker is, maar ook Van Kerckhoven, Ledeganck, De Cort en Van Hasselt wijzigen hun koers. Zeer tekenend zijn de veranderingen, die men in korte jaren tijds waarneemt in de geest der illustraties. Het heroïsch pathetische maakt plaats voor het sentimenteel pathetische, terwijl de voor die dagen gangbare kledij alles aanstonds een veel grotere natuurlijkheid geeft. Het realisme, latent aanwezig reeds in de Romantiek, begon zijn rechten op te eisen. Het leven van iedere dag krijgt commentators, die soms

bepaald niet gespeend zijn van humor. Deze tendensen zijn overigens allerm minst uniek. In Frankrijk voltrok zich sinds 1840 een heroriëntatie in literatuur en kunst, die in het geïllustreerde boek een onmiddellijke weerklink vond. Ook al volgt België Frankrijk op de voet, toch zal de Franse esprit er slechts zeer langzaam doorsijpelen, terwijl de satyre, in Frankrijk uitgegroeid tot een nauwelijks minder dan magistraal genre, hier nooit heeft willen aarden.

Uit een brochure van Octave Delepierre lichten wij de bewering, dat de nadrukkers in 1846 reeds een jaar lang teerden op Sue's *Wandelende Jood*. Inderdaad zijn de romans van Eugène Sue, met name *Le Juif Errant* en *Les Mystères de Paris* in monsteroplagen van de Belgische persen gekomen en, hoewel het merendeel bestemd was voor export naar het buitenland, genoot ook het binnenland van de goedkope prijzen. Het lag voor de hand, dat, waar Franse illustratoren hun krachten op deze werken beproefden, ook Belgische illustratoren zich met Sue's schrijftalent zouden meten. In hoeverre de laatsten dit deden in rechtstreekse navolging van de eersten, hebben wij niet steeds met zekerheid kunnen vaststellen. In 1844 — in hetzelfde jaar, dat te Parijs bij Gosselin de laatste aflevering verschenen was van een vierdelige uitgave, met medewerking van Daumier, E. de Beaumont en Daubigny — verscheint bij Hauman een geïllustreerde editie van *Les Mystères de Paris*. Geloven wij Brivois en Carteret, dan is deze Belgische editie met haar 500 vignetten naar tekeningen van Henrickx, Huard, Richard etc. niet anders dan een overdruk. (109) Of hiermee impliciet bedoeld is overdruk qua illustratie, kunnen wij enkel vermoeden, maar helaas niet controleren, daar ons geen enkel exemplaar van dit werk onder ogen is gekomen.

In 1845 begon Charles Hen een publicatie in afleveringen van *Le Juif Errant* (110), voortgezet en het jaar daarna ten einde gevoerd door Meline. Compleet waren het drie delen met meer dan honderd platen en vignetten per deel, gegraveerd door H. en W. Brown, Lacoste, King, Pannemaker, Vermorcken, Bocquet, Duverger, Ligny, Van Gauberghe, Van Hove en Verveer naar tekeningen van Huard, Verboeckhoven, Lauters, Hendrickx, Le Hon, T'Schaggeny, Stroobant, Kreins, Van Marcke en Van der Hecht. De typografie maakt een verzorgde indruk en de illustratie is royaal; opvallend is, dat de vignetten nergens de tekst couperen. Het meest ontmoeten wij de signatuur van Huard, een naam, die nog niet lang geleden is opgedoken. Louis Huard was van origine een Fransman, die enige jaren te Brussel doorbracht, om vandaar over te steken naar Engeland, waar hij één der medewerkers zou worden van *The Illustrated London News*. Zijn geboorte in aanmerking nemend, ligt het voor de hand, dat hij menigmaal een voorbeeld nam aan zijn landgenoten. Datzelfde jaar, 1845, was te Parijs een editie van *Le Juif Errant* voltooid, geïllustreerd door Gavarni. Wij overdrijven, wanneer wij zeggen, dat Huard Gavarni's platen en vignetten letterlijk copieerde, maar alles, wat de signatuur *Huard* draagt — en dit zijn de beste illustraties — staat in het teken van deze grote

Franse satyricus. (111) Het is dan ook onvermijdelijk, dat de overige illustraties, hoewel uit eigen inspiratie geschapen, hiernaast verbleken, vooral, omdat zij minder illustratief zijn in de praegnante betekenis van het woord, maar meer tot algemene verfraaiing dienen. Hendrickx en Lauters mogen soms nog een zeker niveau bereiken, alle anderen tonen zich kwalijk opgewassen tegen de puntige verteltrant van de auteur. Al met al heeft dit werk toch nog de aandacht van alle grote bibliografen getrokken. (112)

Een Frans tekenaar, die in België wellicht nog diepere sporen heeft achtergelaten dan Gavarni, was graaf Amédée de Noël, beter bekend onder de naam *Cham*. Volgens een uitstekend kenner van deze tijd was Cham, ondanks zijn populariteit bij het grote publiek — een populariteit, welke die van Daumier en Gavarni overtrof —, niet meer dan een slecht imitator van Daumier, *sans art et sans esprit*. (113) Enige werken van Cham verschenen in eerste editie bij Belgische uitgevers. Aldus de *Parodie du Juif Errant* van Ch. Philipon en L. Huart, waarvoor hij 300 vignetten had getekend. Deze humoristische persiflage — Frans in hart en nieren — zag eerst het licht bij Hauman en toen pas bij Aubert, beiden echter met het jaartal 1845. (114) Een bijzondere vermelding verdient hierbij het feit, dat dit de enige werkelijke boekillustraties zijn, waarvan Cham zich ooit heeft gewaagd. (115)

Behalve de hierboven genoemde meer Franse, dan authentiek Belgische werken, treft men — bij de algemene eclipse van het satyrische genre — slechts één uitzondering om de regel te bevestigen. Andermaal staan wij voor een gewrocht, dat van makelij weliswaar Belgisch is, maar waarvan zowel opzet als naam de Franse herkomst verraden. Tussen 1839—1842 verschenen bij Curmer te Parijs *Les Français Peints par Eux-Mêmes*, een *Encyclopédie morale du XIXe siècle*, kennelijk voortgekomen uit het idee van de reeds eerder genoemde *physiologies*, maar met haar negen grote banden onvergelijkelijk veel wijdsder van omvang. Deze stoutmoedige onderneming heeft zonder dralen ((116) de Librairie Belge-Française tot navolging geïnspireerd, met dien verstande, dat in September 1838 de eerste aflevering verscheen van *Les Belges Peints par Eux-Mêmes*. Deze Belgische versie stond onder redactie van Edouard de Friedberg en genoot de illustratieve medewerking van De Keyser, Madou, Huard, Leys, Jacobs, Baugniet, Hendrickx, Duwée, Lauters, Coomans, De Rotterdam etc. (117) Tot 1841 werd de publicatie voortgezet — zeggen wij liever voortgesleept —, om in genoemd jaar met de negentiende aflevering van één plaat en acht bladzijden tekst met vignetten definitief vast te lopen. Men was al opgehouden vóórdat alle bij de aanvang opgesomde medewerkers de kans gekregen hadden, om met pen of tekenpotlood hun esprit te tonen. Eerst tien jaar later wordt de draad weer opgenomen, nu door Philippe Lesbroussart, die het werk compleeteerde met vijf afleveringen, van omvang en uiterlijk gelijk aan die van zijn voorgangers. De titel werd gewijzigd in *Types et Caractères Belges. Moeurs contemporains*, een kennelijke emancipatie en verloochening van

het inmiddels beroemd geworden voorbeeld. De tekst van het aldus door samenvoeging tot stand gekomen boekdeel bestaat uit korte humoristische schetsen, gewijd aan diverse beroepen, groepen van de bevolking en vormen van vereniging en vermaak. De verhalen ontlopen elkaar nogal wat in kwaliteit, maar in doorsnee is het amusante lectuur, geïllustreerd met platen en vignetten, waarin een geest van nuchtere observatie triomfeert over een versleten Romantiek, waar met milde ironie karakters worden uitgebeeld, die nu eens op burleske, dan weer op bewogen, echt menselijke manier het dagelijks bestaan kleur verlenen. Wij geven grif toe, dat hier niet de hoogte bereikt is van een Gavarni, die op zes van de zeven delen van *Les Français Peints par Eux-Mêmes* zijn stempel heeft gedrukt, nog minder die van een Daumier, wiens illustraties het zevende deel vullen, maar uit alles blijkt een streven in dezelfde richting, soms op een niet eens zo kwade manier. Huard, Hendrickx en Coomans leunen het duidelijkst tegen hun Franse voorbeelden aan; Lauters en Madou betonen zich zelfstandiger en bereiken hierdoor iets eigens. Bij een vergelijking met het Franse prototype zijn *Les Belges Peints par Eux-Mêmes* eer kleinstedser, dan uit de tweede hand. Niet de pikanterie, het gepolijste raffinement, de werelwijze allure, het meesmuilen over gedupeerde echtgenoten, gedegenereerde fatten en coquette canailles — *un monde où la jolie femme et M. Prudhomme font souvent les frais*, zegt Brivois (118) — bepalen sfeer en inhoud van deze *physiologie humaine*, maar de oubollige en openhartige omgang van de *Brusseleer* en de nooit lichtzinnige vormen van diens dagelijks werk en tijdverdrijf. (119)

X I

Een substituut voor de uitbeelding van het eigentijdse leven, stelden wij in de inleiding vast, levert de verbeelding van een glorieus verleden. Wij treffen haar aan in een reeks groots opgezette nationale publicaties. Schrijver en illustrator zijn hierin hand in hand en op gelijke toon *laudatores temporis acti*. Alexandre Jamar, 'le seul éditeur véritablement national depuis 1830', zoals Siret hem met enige overdrijving noemt (120), heeft zich zeer speciaal op dit terrein bewogen.

Jamar geeft — aanvankelijk alleen, later geassocieerd met Ch. Hen — in Augustus 1840 de eerste aflevering uit van een zeer ambitieuze reeks boeken onder de verzameltitel *Panthéon National*. Het eerste deel werd de *Histoire de la Belgique* van Théodore Juste, een geschiedschrijver van grote reputatie, die wel eens vereerd is met het praedicaat van *Michelet belge*. Compleet vormt de *Histoire de Belgique* een kloek boekdeel in gr. 8° — een formaat, dat voor alle delen van het *Panthéon National* wordt aangehouden —, verlucht met platen en vignetten van Madou, Lauters, Verboeckhoven, Van de Haert, Huard, Kreins, Leys, Simonau, Jacobs, Hendrickx, De Keyser, De Braekeleer, Coomans en Baugniet. Het succes was, mede door de vele illustraties, reeds bij

de eerste afleveringen zo groot, dat de uitgever in een recordtijd tweeduizend intekeningen kon plaatsen, hetgeen, gezien de concurrentie van de goedkope overdruk, voor die tijd een enorm aantal was. (121) Twee jaar later verscheen er een ongewijzigde herdruk. Met de *mémoires* van Silvio Pellico heeft dit werk de naam te behoren tot de beste *illustrés belges de l'époque romantique*. (122) Wij menen echter, dat Liebrecht de *Histoire de Belgique* wel enigszins overschat en wij wijten haar faam dan ook liever aan de aard van het onderwerp — waardoor een grote verspreiding en bekendheid — dan aan haar waarde als geïllustreerd boek. De verscheidenheid van tekenaars is te groot, dan dat men een eenheid heeft weten te bereiken. De typografie is goed, maar zeker niet beter, dan die van contemporaine werken, uitgegeven door de Société des Beaux-Arts of Buschmann. De totaalindruk is onmiskenbaar romantisch, maar van een op dat moment verlate Romantiek, die riekt naar toneelrequisieten. Minder romantisch, maar verder geperfectionneerd zijn de vignetten, die Hendrickx — ditmaal zonder medewerking van anderen — tekent voor een geheel herziene en aanzienlijk uitgebreide derde druk. Deze verscheen in 1850 en omvatte twee delen i.p.v. één deel. De algemene achteruitgang van de typografische smaak legde ook dit werk zijn doem op, zodat de beter gegraveerde vignetten en gekleurde platen weinig effect sorteren. De vierde druk in drie delen, qua tekst en illustratie bijgewerkt tot het einde van de regering van Leopold I, maar overigens gelijk aan de derde druk, verschijnt in 1868 bij Bruylant-Christophe & Cie.

Hoewel zij geen deel uitmaakt van het *Panthéon National*, is het hier toch de plaats om Conscience's *Geschiedenis van België* te noemen. De grote romancier had van minister De Theux de vererende opdracht ontvangen, om een nationaal geschiedboek te schrijven. Als honorering werd hem voor de tijd van twee jaar een toelage van duizend francs geboden. Helaas resulteerde deze opdracht in een lijvig en onbeduidend boek, dat Conscience's reputatie weinig goed gedaan heeft en hem zelf ook niet bevredigd schijnt te hebben. (123) De uitgave geschiedde door Buschmann en Jamar voor gemeenschappelijke rekening en in 1845 kwam het werk van de pers. Niet alleen het formaat en het algemeen aspect had de *Geschiedenis van België* gemeen met de *Histoire de la Belgique* van Juste, maar ook een groot deel van de circa tweehonderd platen en vignetten, gegraveerd door de beide Browns, Vermorcken, Hemeleer en Pannemaker naar tekeningen van De Hoy, Hamman, Lauters, Wappers, Jacobs, Hendrickx, Carolus, Baugniet en Van Lerijs. Het is een zeer aantrekkelijk boek, dat een zelfde romantische indruk maakt als de eerste twee drukken van de *Histoire de Belgique*. Een heruitgave in drie delen in 8°, versierd met een dozijn platen uit de originele uitgave en in 1859 gedrukt op de persen van Van Dieren, kan in geen enkel opzicht meer vergeleken worden met hetgeen Buschmann van de originele editie had gemaakt.

Het tweede deel in het *Panthéon National* is *La Belgique Monumentale*,

Historique et Pittoresque, geschreven door Moke, Joly, Carron, Juste, Hen, Stappaerts, Gaussoin, Renard, Bogaerts, Robin, Van Hasselt en G. G. G. G. Een overzicht van de toenmaals actuele stand van kunsten en wetenschappen in België van de hand van A. Baron verscheen als aanhangsel, de tweede band completerend. Begonnen in 1843, was het werk in 1844 voltooid. De illustraties in de vorm van vignetten, gekleurde costuumpaten en afbeeldingen van monumenten en landschappen (124) zijn gegraveerd door W. Brown, Pannemaker, Vermorcken, Lacoste, Doms, Mors, Lisbet en het Parijse atelier Andrew, Best & Leloir naar tekeningen van Hendrickx, Lauters, Van der Hecht, Schaepkens, Ghemar en Stroobant. Haar kwaliteit is zeer ongelijk: prachtige gravures wisselen af met staaltjes van nonchalance, die de indruk wekken, dat de graveur er zich vlug van af heeft willen maken. De vignetten winnen het in aantrekkelijkheid van uitvoering; de weergave van het landschap schijnt in houtgravure uiterst moeilijk te zijn, terwijl de uitbeelding van monumenten ons teveel doet denken aan negentiende eeuwse handboeken over architectuur, om genietbaar te zijn. De klederdrachten zijn niet vrij te pleiten van een opzettelijke encscenering, hetgeen de stijfheid van de houtgravure nog aanmerkelijk verhoogt; veel moet worden goedgeemaakt door de frisse, met de hand opgebrachte kleuren.

Tussen 1844—1845 verschenen de drie banden, waaruit het derde deel in het *Panthéon National*, *Les Belges Illustres*, bestaat. Tot de medewerkers behoren Altmeyer, Baron, Carron, Coomans, Juste, Hen, Lesbroussart, Moke, Polain, de Reiffenberg, Robin, de Stassart, Soudain de Niederwerth, Mlle Van Eckelraede en Wolffers. (125) De illustratie met portretten, platen, vignetten en versierde kapitalen was opgedragen aan de tekenaars Hendrickx, Lauters, Carolus, Schaepkens, Van Lerijs e.a., bijgestaan door de graveurs Brown en Vermorcken. De tekening is nogal hard in de grotere composities, speelser daarentegen in de vignetten en ornamenten. Als geheel maakt dit werk een minder verzorgde indruk dan beide voorgaande delen van het *Panthéon National*. De hier gebezigde illustraties keren terug in de *Biographie Nationale* van André Van Hasselt, door deze met medewerking van de *élite* der Belgische schrijvers en illustratoren tussen 1853—1856 uitgegeven bij Jamar. Bovendien worden zij gecompleteerd door nieuwe illustraties, getekend door Wappers, Lauters, Hendrickx, Schaepkens, Van Lerijs, Hamman en Ghemar en gegraveerd door Pannemaker, Vermorcken, Lacoste, Duverger, Hébert, Elwall, Mercier, Bocquet, Clerman en Andrew, Best & Leloir. Hoewel het getij inmiddels gekeerd is en Jamar op zijn retour, is het resultaat een toch nog zeer romantisch aandoend werk, dat geen kwaad figuur zou hebben geslagen in een serie als het *Panthéon National*.

De term *national* was met het *Panthéon National* nog niet uitgeput. Dezelfde ondernemende uitgever Jamar kondigt in 1846 een *Bibliothèque Nationale* aan, zijnde een *Encyclopédie belge*, gewijd aan geschiedenis, godsdienst,

wetenschap en schone kunsten. De leiding hiervan was toevertrouwd aan André Van Hasselt. Bij voltooiing zou de *Bibliothèque Nationale* bestaan uit 48 boekdelen in 18°, vermeerderd met kaarten en figuren en verlucht met full-page gravures, uit te voeren door de eerste artisten van het land. Men kon niet anders in het bezit komen van deze reeks, dan door intekening op het complete werk à raison van frs. 1.25 per deel. De *Bibliothèque Nationale*, die door de Minister van Onderwijs gepatroneerd en gedeeltelijk gefinancierd zou worden, was, volgens de *Messenger de Sciences* (126) vooral bestemd voor inrichtingen van onderwijs, die hieruit konden putten voor de jaarlijkse toekenning van prijsboeken. Eindelijk, zo verzuchtte dit blad, zou men een substituut hebben voor de Franse boeken, waarmee Mame te Tours al meer dan veertig jaar de Belgische markt overstroomde; boeken, die de opgroeiende jeugd enkel over Frankrijk voorlichtten en die aldus geruisloos het nationaal gevoel bij de jongere generatie de kop indrukten. De redactie, zo vervolgt de *Messenger*, was toevertrouwd aan letterkundigen en geleerden, wier patriottische gezindheid en geestelijke integriteit voor het succes van de onderneming zouden borgstaan. Al deze fraaie voorspellingen namen echter in de praktijk niet weg, dat de hoofdredacteur, die het eerste deel voor zijn rekening had genomen, ernstige verwijten kreeg te incasseren van de vertegenwoordigers van de officiële geschiedeniswetenschap. Van Hasselt zou zich op een goedkope en onwaardige manier van het schrijven van zijn *Belges aux Croisades* hebben afge maakt. De stijl werd verre van smetteloos genoemd, hetgeen men een letterkundige kwalijker nam, dan een historicus. De ontleningen en gedeeltelijke overname van passages uit oudere werken waren bovendien zo in het oog lopend, dat de auteur er zich hogelijk mee blameerde. Hier paste slechts de kwalificatie *broodschrijverij!* (127) Dit moge een weinig elegante start zijn geweest, maar hier staat tegenover, dat, wat men ook op de tekst der afzonderlijke titels mag hebben af te dingen, men niet anders dan de grootste bewondering kan hebben voor de niet aflatende zorg, die de uitgever van 1846—1851 aan deze reeks besteed heeft; voor de prachtige, heldere druk en voor de met kunde door Brown, Pannemaker, Vermorcken, Hébert, Mercier, Mors, Ligny, Dedoncker, Lacoste en Markaert naar tekeningen van Hendrickx en Valentin gegraveerde illustraties, afgedrukt op een okerkleurig fond. Hendrickx werkt op de hem eigen en ons inmiddels bekende wijze. Valentin spreidt in zijn tekeningen een delicate en gratie ten toon, die het ons doen betreuren, dat hij zijn licht zozeer onder de korenmaat heeft gehouden.

XII

Werd eertijds de costuumplaat uitgevoerd in lithografie, sinds het begin der jaren veertig treffen wij haar ook in houtgravure. De tekst van de hier volgende werken, gewijd aan vreemde volkeren, hun dracht en behuizingen, aan

kerkelijke, burgerlijke en militaire onderscheidingen en de dienovereenkomstige kledij en aan het costuum in de middeleeuwen, vormt een integrerender onderdeel van het typografisch geheel, dan dit bij de albums met costuumplaten in lithografie het geval was geweest. Niettemin blijft het feit, dat de lezer meestal de indruk krijgt, dat het in de eerste plaats om de platen gaat, terwijl de tekst meer bedoeld is als een verklaring van de illustraties, dan andersom. De wijze van verschijnen duidt hier reeds op: het was heel normaal, dat een werk van grote omvang, verlucht met een honderdtal platen, het licht zag in honderd snel opeenvolgende afleveringen van één plaat en enige bladzijden tekst. Tegen een kleine bijbetaling ontving men de platen met de hand gekleurd, hetgeen mogelijk was, doordat de uitgevers, die zich hierin specialiseerden, speciale krachten in dienst hadden, niet zelden kinderen, aan wie het kleuren aan de lopende band was toevertrouwd. De typografie is degelijk, niet meer belaagd door tekstcoupures, kop- en staartvignetten of guirlandes, die aan de strengheid afbreuk doen. De fantasie is teruggedrongen en geconcentreerd op de platen hors texte, die ons een beeld geven, hoe de romantische mens zich vreemde volkeren enerzijds, voorbij tijdperken anderzijds, voorstelde, een beeld, dat zowel letterlijk als figuurlijk fel gekleurd is en een lust moet zijn geweest voor de ogen van tijdgenoten, niet minder dan voor de onze.

Het bestaan van dit genre in België is voor een groot deel te danken aan de rusteloze activiteit van de uitgever Auguste Wahlen, de ziel en achtergrond van de in 1842 opgerichte Librairie Historique-Artistique. Het een en ander hield verband met het feit, dat hij in datzelfde jaar de Société Typographique Belge, waarover zijn zoon Adolphe de directie voerde en waarin hijzelf kennelijk een adviserende of controlerende functie bekleedde, had verlaten. Aangezien het *hoe* en *waarom* voor ons in het duister liggen, kunnen wij enkel vermoeden, dat interne onenigheid over de bedrijfsvoering — de Société had sinds 1839 al geen dividend meer uitgekeerd (129) — Auguste Wahlen heeft doen uittreden. De sympathie, die men deze captain of industry in België toedroeg moet niet zeer groot geweest zijn, gaan wij althans af op een necrologie in het *Bulletin du Bibliophile Belge* van 1850 naar aanleiding van Auguste Wahlen's recente overlijden te Parijs. De schrijver van deze necrologie, die zich wel wacht, om zijn naam te noemen, zegt met een ergerlijk gebrek aan reverentie ten aanzien van de overledene, dat Wahlen weliswaar één der eersten was geweest, die, na de verstarring van de gehele typografische industrie gedurende het Keizerrijk, deze tak van bedrijf te Brussel opnieuw op poten had gezet, maar dat hij door de subsidies, die de regering van het Verenigd Koninkrijk hem royaal verleende, geleerd had, hoe te werken met andermans geld, en dat hij bewust hiervan zijn fort gemaakt had. Weldra riep hij een van die ondernemingen in het leven, waarin de directeur alles is en de aandeelhouders niets te zeggen hebben. Geen aanspraak makend op de achting, welke men zich kan verwerven door integriteit, door het drijven van eerlijke zaken en

door het nakomen van aangegane verplichtingen, was hij met een ongelofelijke koppigheid en doorzettingsvermogen in het buitenland op zoek gegaan naar onderscheidingen, die hem echter in het eigen land niet meer konden rehabiliteren. Door strijkages en geschenken, welke laatste hij liet drukken op de onderneming, had hij de *nishan* verworven en — de hemel mag weten hoeveel — lintjes, *etounes de se croiser a sa boutonnière*. Al deze valse schittering kon echter in België Wahlen's crediet niet meer herstellen en zo trok hij zich terug in Parijs, de maatschappij, waarop hij zozeer geparasiteerd had, achterlatend in een pijnlijke doodstrijd (130). Uit een kort verweer van Adolphe Wahlen in hetzelfde *Bulletin* vernemen wij, dat zijn vader zich in 1842 te Parijs vestigde, omdat hij niet in het eigen land een concurrerend bedrijf wenste te beginnen (131). Dit kan niet anders dan ten dele op waarheid berusten. Willen wij Wahlen's vestiging te Parijs rijmen met de oprichting, in datzelfde jaar, van de Librairie Historique-Artistique, dan moeten wij veronderstellen, dat Wahlen deze onderneming van Parijs uit leidde, wellicht om de schijn te bewaren, dat hij om redenen van half zakelijke, half emotionele aard — zoals zijn zoon ons wil doen geloven — van een verdere actieve rol in de Belgische uitgeverswereld afzag. Aldus zou men ook kunnen verklaren, waarom de naam van Wahlen in de van de Librairie Historique-Artistique uitgaande publicaties aanvankelijk zorgvuldig verzwegen wordt, terwijl latere bibliografieën van beider connectie geen geheim maken.

De Librairie Historique-Artistique begint in 1842 haar carrière met het lanceren van de *Moeurs, Usages et Costumes de tous les peuples du monde d'après les documents authentiques et les voyages les plus récents*. De auteur van dit in vier kloeke delen opgezette werk was N. Dally, maar uit bescheidenheid, of wellicht om in anonimiteit niet onder te doen voor de uitgever, is zijn naam niet tot de titelpagina doorgedrongen. Het tekenen van de platen was in hoofdzaak aan Hendrickx toevertrouwd, die zich evenwel royaal bediend heeft van oudere voorbeelden (132). Naar zijn tekeningen werden de gravures verder uitgevoerd door Vermorcken, Pannemaker, Lisbet, Mercier, Doms, Clerman, Van Gauberghe, Duverger, Markaert, King, Decamps en Evrard Moge. Het aldus uitgebeelde ook al zo getrouw mogelijk naar ooggetuigenverslagen en gebrekkige schetsen van missionarissen, ontdekkingsreizigers en avonturiers zijn weergegeven, de locale kleur is door het hele werk ver te zoeken, temeer waar uiterst karig is omgesprongen met de natuurlijke aankleding en inscenering. Het type van de inboorling, of hij nu leeft op de Philipijnen of in Afghanistan, in Panama of op de Paaseilanden, heeft een standaardisatie ondergaan en is door een aantal publicaties van deze soort gemeengoed geworden van de gezamenlijke illustratoren en graveurs. Uit tekst en illustratie wordt ons duidelijk gemaakt, dat men de vertegenwoordiger van een ander ras zag, niet in zoverre hij geleeke, maar in zoverre hij afweek van de West-Europese mens. Zij waren voor hen niet meer dan een verzameling pittoreske rari-

teiten en als zodanig beeldden tekenaars en graveurs, die nimmer uit eigen observatie werkten, al dit ongeziene uit. Geen wonder dus, dat deze costuumplaten meer weg hebben van een grandiose verkleedpartij, dan van een natuurgetrouwe uitbeelding van bestaande mensen. Het volledige werk, bestaande uit een deel *Azië*, een deel *Oceanië*, een deel *Afrika en Amerika* en een deel *Europa*, bevatte ruim tweehonderd platen op gesatineerd velijn. Afgietsels van de originele clichés werden door Wahlen verkocht naar Italië, Spanje, Rusland, Duitsland en Frankrijk. (133)

De *Moeurs, Usages et Costumes* waren in 1844 gereed, maar reeds vanaf 1843 verschenen bij de ondernemende Librairie Historique-Artistique de *Monuments de tous les Peuples décrits et dessinés d'après les documents les plus modernes* van de Franse journalist Ernest Breton, een werk, dat bij voltooiing in 1844 zou bestaan uit twee banden, geïllustreerd met 150 platen hors texte en talloze verklarende figuren in de tekst, allen naar tekeningen van Breton gegraveerd door Doms, Mors, Lisbet, Lacoste, Duverger, Bocquet en Pannemaker. Het geheel is degelijk, draagt een populair-wetenschappelijk karakter en bevat geen voor de doorsnee smaak van die dagen onthullende noviteiten.

In 1843 maakte N. Dally, de schrijver van *Moeurs, Usages et Costumes*, op eigen gelegenheid, een aanvang met de uitgave van een werk, dat hij noemde *Voyages des Missionnaires dans toutes les contrées du monde, ou lettres édifiantes écrites des missions catholiques* en dat, éénmaal compleet, zou moeten bestaan uit zestien banden in gr. 8°, verlucht met 600 platen. Mogelijk was Dally in dit staaltje van megalomanie aangestoken door Wahlen; in ieder geval was het een project, te groot om realisabel te zijn. De *Voyages* brachten het niet verder dan enige losse afleveringen, aan de illustratie waarvan Hendrickx, Lacoste, Lisbet, Ligny en Duverger hebben meegewerkt. Toen de uitgave zo gauw al was spaak gelopen — kennelijk had Wahlen er geen interesse of geen vertrouwen in — moet Dally er de Parijse drukker Labitte voor hebben weten op te warmen. Deze immers geeft drie jaar later zijn naam aan de proefaflevering van een twaalfdelige, ongeïllustreerde reeks in 8°, welke de titel draagt *Histoire de l'Apostolat, Voyages des Missionnaires Catholiques dans toutes les contrées du monde*. Ook te Parijs leed Dally échec en moest hij zijn plan laten schieten nog vóór er met de verwezenlijking een aanvang was gemaakt.

Wahlen's zwak voor ridderordes is terloops ter sprake gebracht. Als uitgever van kleurige geïllustreerde werken moet hij graag een plaats hebben ingeruimd voor boeken, gewijd aan de diverse distinctieven en speciale drachten, verbonden aan civiele, kerkelijke en militaire onderscheidingen. Tussen 1843 — 1845 publiceert de Librairie Historique-Artistique een aanzienlijk vermeerderde en op vele punten gewijzigde tweede druk van abbé Tiron's *Habits Sacerdotaux et Religieux* (134) onder de nieuwe titel *Histoire et Costumes des Ordres Religieux, Civils et Militaires*. De twee banden tellen in totaal 117 met de hand gekleurde platen, voorafgegaan door een frontispice, dat Paus Grego-

rius XVI voorstelt. De signaturen geven, naast de ons inmiddels bekende, geen nieuwe namen meer te zien. De bizarriteit van *Moeurs, Usages et Costumes* missen wij hier, maar dit neemt niet weg, dat bij de diversiteit van bonte uniformen en gewaden de fantasie nog benijdenswaardige kansen wordt geboden. Dat de tijd dit genre weinig beïnvloedt bemerken wij in de *Costumes de la Cour de Rome*, een album met dertig gekleurde en met goud opgehoogde gravures, dat de firma Wahlen-Fierlants in 1860 in de handel brengt; de hiertoe behorende platen keren twee jaar later terug ter illustratie van het *Souvenir des Fêtes de Rome* van dezelfde uitgever. Uiteindelijk treft men deze platen en ook die van de *Histoire et Costumes* nog een laatste maal aan in het *Album Historique des Costumes Religieux depuis l'Etablissement du Christianisme jusqu'à nos jours*, dat in 1869 verschijnt bij de Librairie Générale te Parijs en waarvan de tekst — overgenomen zogoed als de platen — geschreven is door abbé Thiron (sic).

Minder interessant uit het oogpunt van de illustratie zijn de *Ordres de Chevalerie et Marques d'Honneur*, die met hun bijna honderd gekleurde platen in 1844 het licht zagen bij de Librairie Historique-Artistique en waarop tot tweemaal toe een supplement verscheen. Schrijver van de tekst was een zekere Loumeyer, werkzaam als afdelingschef op het Belgische ministerie van Buitenlandse Zaken. (135) Slechts een klein gedeelte van de platen vermag te boeien doordat zij het groot-ceremonieel van enkele zeer hoge onderscheidingen uitbeelden, zoals de versierselen van het ridderschap in de Orde van de Kousenband, gedragen door Koning Leopold I van België, een plaat, die als frontispice fungeert.

Van 1846—1847 tenslotte publiceert de Librairie Historique-Artistique in samenwerking met de Librairie Ethnographique te Parijs een tweedelig werk, getiteld *Le Costume du Moyen Age d'après les manuscrits, les peintures et les monuments contemporains*. De redactie was toevertrouwd aan Van Beveren en Du Pressoir, wier namen evenwel niet op de titelpagina voorkomen. De illustrator werd weer een kans geboden, zijn fantasie te laten werken ondanks de documenten en monumenten, die hem hierin beperkten. Als nieuwe namen ontmoeten wij onder de slechts een enkele maal gesigioneerde platen die van Léon, Degroux, Cittadini en Estaquier. Stijfheid en pathos zijn helaas niet helemaal vermeden. De kleuren zijn overdadig en schreeuwend en maken niet de indruk, met veel zorg te zijn opgebracht. Hiermee hebben wij de laatste uitgave van de Librairie Historique-Artistique behandeld. Dit koortsachtig actieve bedrijf, dat in vijf jaar tijds zoveel grote werken op de markt heeft gebracht, verdween in het niet, zoals het eruit was voortgekomen. Drie jaar vóór de dood van de oprichter moet de Librairie haar werkzaamheden gestaakt hebben. Wij weten niet, of het fonds is overgedaan aan de Librairie Ethnographique, ofwel of Wahlen-Fierlants een voortzetting is van de Librairie Historique-Artistique.

Wie ook materieel Wahlen's erfgenamen geweest mogen zijn, geestelijk staat hem het dichtst nabij en wordt het genre van zijn uitgaven het duidelijkst verder ontwikkeld door Charles Muquardt Deze Duitser, die zich reeds in de jaren dertig metterwoon te Brussel gevestigd had, moet ook als koopman nauwelijks minder handig geweest zijn dan Auguste Wahlen Dank zij het kantoor, dat hij te Leipzig had aangehouden, verkeerde hij in een ideale positie, om Belgische werken ook voor de Duitse markt in exploitatie te nemen Muquardt's fonds is van een allure, waaraan weinig contemporaine uitgevers konden reiken Als omstreeks het midden der jaren veertig alle grote maatschappijen in moeilijkheden raken, zodat de ene na de andere in liquidatie moet gaan, houdt Muquardt het hoofd boven water, dank zij het feit, dat hij zijn verliezen te Brussel kan dekken met zijn winsten te Leipzig (136) Is deze crisis eenmaal overwonnen, dan spint hij — tesamen met enige andere middelgrote bedrijven, zoals Bruylant-Christophe & Cie en A Jamar — zij bij het failliet van de monsterondernemingen en gaat zijn ster nog slechts in stijgende lijn Met Auguste Wahlen moet Muquardt in 1845 reeds zijn overeengekomen, dat deze hem de rechten en de clichés van Dally's *Moeurs, Usages et Costumes* zou afstaan voor een Duitse vertaling Dat jaar immers verscheen de eerste aflevering van *Die Volker des Erdballs*, een werk, voor de tot standkoming waarvan een zekere Dr Heinrich Berghaus, hoogleraar te Berlijn en directeur van de *Königliche Preussische Geographische Kunstschule* alle verdiensten aan zich trekt Na vijftig afleveringen van drie platen met tekst is deze tot twee banden teruggebrachte versie van *Moeurs, Usages et Costumes* in 1847 gereed Een tweede, ongewijzigde editie ziet het licht van 1851—1852, een derde, gewijzigde editie van 1861—1862, beiden bij dezelfde uitgever Eenzelfde aftrek als *Die Volker des Erdballs* hadden ook *Die Baudenkmäler aller Völker der Erde*, de Duitse, eveneens door Berghaus bezorgde, versie van Breton's *Monuments de tous les Peuples*. Na in eerste editie begonnen te zijn in 1848 en voltooid in 1849, moest zes jaar later van dit werk reeds een herdruk komen

Muquardt is méér dan een agent van Wahlen voor de Duitse markt geweest Ook op eigen gelegenheid zien wij hem werken uitgeven, die geïllustreerd zijn met costuumplaten, dat deze werken evenwel van oorspronkelijkheid getuigen, kunnen wij niet zeggen Zowel in Frankrijk als in Engeland zoekt Muquardt zijn voorbeelden Dr Berghaus schakelt hij weer in om een Duitse bewerking te maken van het relaas van de Brit G Catlin, die acht jaar lang tussen de wildste Indianenstammen geleefd heeft Het resultaat, *Die Indianer Nord Amerikas*, komt tussen 1846—1848 in de handel Méér dan de tekst interesseren ons de illustraties, 24 platen hors texte, getekend door Hendrickx en onberispelijk gegraveerd door Brown en Vermorcken Hendrickx heeft zich gebaseerd op de oorspronkelijke schetsen naar de natuur van Catlin en hij is zichtbaar in de ban van zijn onderwerp geraakt Met een verve, die wij deze vaak wat droge tekenaar niet hadden toegeschreven, beeldt hij ons de

meest bonte klederdrachten en tatoueringen uit, schildert hij ons de meest wilde en bewogen scenes uit een onbetreden steppengebied. Aan het kleuren is hier meer zorg besteed, dan wij in soortgelijke gevallen gewend zijn. Met veel aplomb steekt dit werk Dally's *Moeurs, Usages et Costumes* naar de kroon en reeds in 1850 moest er een herdruk verschijnen.

Naar een Frans voorbeeld, *L'Espagne Pittoresque, Artistique et Monumentale, moeurs, usages et costumes*, dat geschreven was door Manuel de Cuendias en V. de Feréal en geïllustreerd door Celestin Nanteuil, copieerde Muquardt *Spanien und die Spanier Ihre Sitten, Trachten, Volkssagen und Legenden, Bau- und Kunstdenkmäler*. Dit werk verscheen in eerste editie tussen 1847—1848, in tweede editie tussen 1851—1852, het bevat 48 platen hors texte — voor de helft met de hand gekleurde costuumplaten, voor de andere helft landschappen — en een menigte vignetten tussen de tekst. Wie de tekenaar is, aan wie wij het copieren naar Nanteuil moeten toeschrijven, en wie de gravures hebben uitgevoerd, is ons niet bekend, omdat wij het betreffende boek niet uit eigen aanschouwing kennen (137). Het lijkt ons echter voor de hand liggend, dat Muquardt zich voor het doen uitvoeren van de gravures bediende van Brown en zijn leerlingen, terwijl wij Hendrickx de meeste kansen geven, wat het copieren van de originele tekeningen betreft.

Tenslotte waagde ook Jamar zich op het terrein van de costuumplaat, zij het in een minder alledaagse zin en op bescheidener schaal. In 1849 verscheint te zijnen huize *Les Rois Contemporains*, een biografie van Europa's soevereine vorsten door Janin, Van Hasselt, Orts, Juste, Mlle de Villers, Van Limburg, de Bormans, Gaussoin, Gens, Carron, etc., etc. De illustratie, bestaande uit statieportretten hors texte en vignetten, was toevertrouwd aan Hendrickx, Van der Hecht, Huard, Vermorcken, Pannemaker en Lacoste. Hendrickx heeft hier zichzelf overtroffen. De platen, die hij signeert, zijn niet alleen bijzonder knap getekend, maar met toewijding gegraveerd en uiteindelijk met de hand gekleurd. Tot dit laatste leent de vorstelijke kledij zich uiteraard uitstekend en het komt de aantrekkelijkheid van het boek zeer ten goede. De rechten voor een Italiaanse vertaling werden tesamen met de Belgische clichés door de uitgever afgestaan aan Fontana te Turijn (138).

XIII

De ets, die tijdens de Romantiek in landen als Frankrijk en Engeland een niet onaanzienlijke faam genoot — al was het slechts door de markante frontispices van Nanteuil en de kostelijke humor, die Rowlandson, Cruikshank, Alken en Leech in dit medium tentoonspreidden —, leidde in België een dor en kleurloos bestaan. Schilders en tekenaars, die zich incidenteel aan deze techniek waagden, lieten zich tot geen van de vrijheden verleiden en benutten geen van de effecten, die normaliter de ets haar aanzien verlenen. Noch oorspronke-

lijkheid, noch inventiviteit ontmoeten wij in hun werken, zodat men haast geneigd zou zijn, te geloven, dat deze kunstenaars, wanneer zij hun composities op koper etsten, met geen andere gedachte begaan waren, dan die van een simpele reproductie van wat hun naald getekend had. Zij moeten onverschillig gestaan hebben tegenover de in dit medium bereikbare magie van toongradaties, tegenover de speciale effecten van lijn en volume. Wat deze etsers in hun beste momenten gewrocht hebben zijn kleine correcte composities, soms elegant van tekening en delicaat van toon, maar steeds een indruk makend van leegheid, vlakheid en onpersoonlijkheid. Aan eigen initiatief ontbrak het hen en van temperament waren zij en bloc gespeend.

Uit dit middelmatige milieu rijzen enige namen op, eer van goed *willenden* dan van goed *kunnenden*: Pierre Joseph Célestin François, Jean-Baptiste De Jonghe en Eugène Verboeckhoven. Bij een nogal armtierige verbeelding tonen zij ons een strikte eerlijkheid van métier, hieronder te verstaan een instinctieve afkeer van alles, wat in de ets niet het product is van de individuele arbeid van de etser, van alles wat erop gericht is onkunde te doen schuilen onder kunstmatige effecten, verkregen door chemische manipulaties en kunstgrepen bij het drukken. François heeft op zijn naam een aantal stadsgezichten van Brussel en reisimpressies uit Duitsland en Italië. De laatste zijn verzameld onder de titel *Mélange ou recueil de vues, sites et autres sujets pittoresques ou intéressants sous différents rapports*, daterend van vóór 1830, waarvan het eerste deel, *Rome et ses Environs*, door geen ander meer gevolgd is. Het is een suite van 25 etsen, die behalve een opmerkelijk stijlgevoel een royale artistieke visie verraden en als zodanig boven hun omgeving uitsteken. De Jonghe heeft ons niet meer gegeven dan een aantal landschapsetsjes in klein formaat, allen daterend rond 1830 en uitmuntend door hun zuiver natuurgevoel en bevallige tekening.

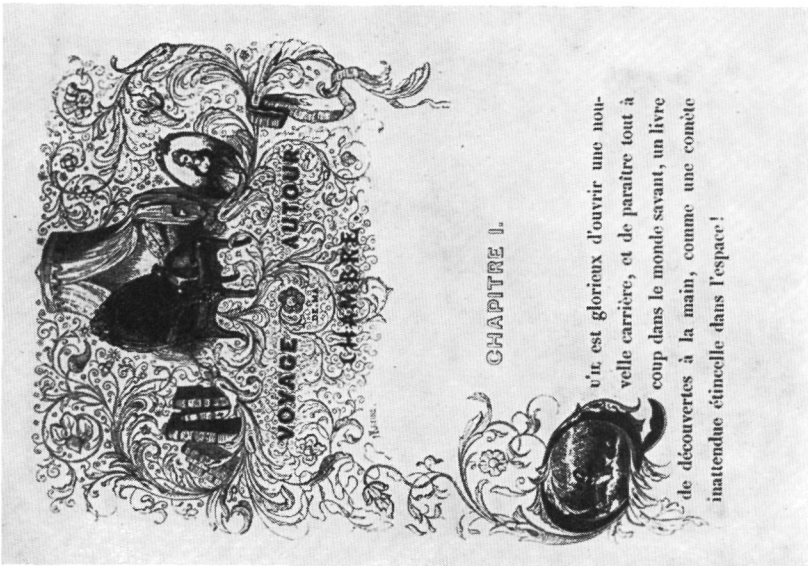
Het vruchtbaarst van hen allen was Verboeckhoven. Zijn eerste etsen gaan niet verder terug dan 1828. In 1830 maakt hij voor de Librairie Romantique, gevestigd te Brussel en Londen, een zestal geëtste replieken van Henry Monnier's illustraties bij diens *Scènes populaires dessinées à la plume*, waarvan de eerste druk in datzelfde jaar verschenen was bij Levavas seur en Urbain Canel te Parijs. De originele pentekeningen in lithografie waren even schetsmatig van karakter, maar superieur aan de nietszeggende copieën, die de uitgevers aan dit overdrukje in 18° meegaven. Gaarne toegevend, dat Verboeckhoven hier niet eens een faire kans gekregen had, kunnen wij zijn talent als etser beter toetsen aan de *Fables de la Fontaine*, een suite van acht platen in gr. 8°, welke nog in datzelfde jaar het licht zag. Deze platen zijn gegraveerd met geest en met een soepele etsnaald, maar zij zondigen door een gebrek aan beheersing en een teveel aan grofheid. Zij zijn dan ook meer gezocht om haar zeldzaamheid, dan om haar qualiteit. (139) Terwijl hij regelmatig losse landschappen, steeds gestoffeerd met dieren, of uitgesproken dierenstudies etste,

gaf Verboeckhoven eerst weer in 1839 een suite in het licht, getiteld *Etudes à l'eau-forte*, en 22 etsen met het uitgeversmerk van de Société des Beaux-Arts bevattend. (140)

Zou men dit alles nog tot op zekere hoogte kunnen beschouwen als de voor-geschiedenis van de romantische ets, een werkelijke aanvang neemt deze eerst in 1836 met de uitgave van het *Compte-Rendu du Salon d'Exposition de Bruxelles*. Dit lijvig boekwerk is geredigeerd door Louis-Joseph Alvin en in druk verschenen bij Meline. De illustratie bestaat uit één kopergravure van Onghena, 39 lithografieën van Lauters, Billoin, Manche, Fourmois, Stroobant en Baugniet en 19 etsen, voor het merendeel uitgevoerd door Van der Haert, aan welke laatste tevens het toezicht was opgedragen. Kwamen de lithografieën van het atelier van Dewasme, de etsen behoorden tot de eerste prestaties van de datzelfde jaar opgerichte Ecole royale de gravure. Gaan wij het lithografisch gedeelte, dat in niets uitsteekt boven het voor die tijd gangbare peil, hier stilzwijgend voorbij, dan kunnen wij onze aandacht iets meer tot de etsen bepalen. Uit de verantwoording blijkt, dat de auteur een bewuste poging heeft ondernomen, om de lange tijd in onbruik geraakte ets in ere te herstellen. Een aantal kunstenaars, die op deze Salon exposeerden, had hij uitgenodigd, om ter illustratie van de aan hun gewijde gedeeltes in het *Compte-Rendu* één of meer van hun beste werken op koper te etsen. Het resultaat was ontmoedigend: alleen Gallait heeft aan 's schrijvers verzoek voldaan en zo moest Alvin zich tot Van der Haert wenden — kortelings benoemd tot leraar aan de Ecole royale de gravure —, om door deze en Coomans zijn plannen te laten verwezenlijken. Een totale illustrering met etsen bleek illusoir; niet méér dan één derde werd aldus uitgevoerd en de rest viel in handen van lithografen. Dat hier meesterwerken in de kiem gesmoord zijn, geloven wij bepaald niet. Bovendien kunnen wij ons aan de hand van deze 19 etsen reeds zeer wel voorstellen, tot welke prestaties men in het België van 1836 wel en niet in staat was. Gallait's *Tasse en prison visité par Montaigne* is nauwelijks meer dan een simpele omtrekgravure en ditzelfde kan men eigenlijk van alle hier weergegeven schilderijen zeggen. De beeldhouwwerken benaderen de werkelijkheid het meest. Stuk voor stuk verraden de etsen echter de debutant, die het wezenlijke van het medium nog niet heeft gepeild en de finesses van de techniek nog niet meester is. Wij geloven niet, dat Alvin's onderneming in zoverre aan haar doel heeft beantwoord, dat de belangstelling voor de ets als grafisch procédé in belangrijke mate is toegenomen. Wilde van deze platen een heilzame invloed zijn uitgegaan, dan had haar kwaliteit een heel stuk hoger moeten liggen. Een handicap zien wij voorts in de opdracht als zodanig. Etsen lenen zich niet voor reproductieve doeleinden en telkenmale, wanneer men haar toch hiervoor gebruikt, blijkt iets dergelijks gedoemd tot mislukken. (141) Geen goed gelukt begin, niet als werkstuk en niet als opzet, kan men Alvin's *Compte-Rendu* op zijn best een mijlpaal noemen.



A



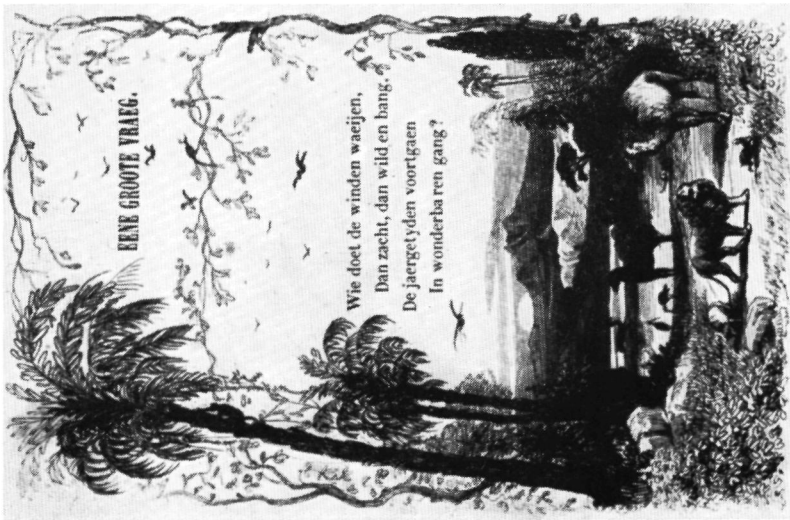
B

- A Romantische titelpagina van Mons naar Coomans voor Silvio Pellico, *Mes Prisons*. 1839.
- B Romantische bladversiering van Brown naar Kreins voor Xavier de Maistre, *Oeuvres*. 1838.

PLAAT XVI



A



A Romantische bladversiering van Orrin Smith naar Meissonier voor Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*. Parijs, Curmer, 1838.

B Romantische bladversiering van Brown naar Hendrickx voor van Hasselt, *Het Gouden Boekken*. 1845.

Omstreeks de jaren 1839—1840 is men zich in het sterk romantisch getinte Antwerpse milieu, in het spoor van de schilder Henri Leys (142) weer voor de ets gaan interesseren. Het door P. F. Van Kerckhoven in 1840 opgerichte literaire tijdschrift *De Noordstar* bevatte in 1841 en 1842 resp. twaalf en tien etsen. De hoofdredacteur had zich hiertoe tot zijn vrienden H. Van der Poorten en E. De Block gewend, die er weldra ook Fanny Geefs, F. Bovic, P. Lauters, H. Grégoir en A. Dillens in wisten te interesseren. Slechts drie jaar heeft *De Noordstar* met haar beslist niet onverdienstelijke proeven van illustratie in het herboren procédé aan de Antwerpse hemel geschitterd. Haar kort bestaan valt meer te betreuren omwille van de etsen, dan omwille van de tekst. In deze etsen werd meer fantasie ten toon gespreid, dan men tot dusver in deze en andere media te zien had gekregen. Men tekende op het koper met een *sans-gêne* en een geestdrift, die vaak tot slordigheid en technische excessen aanleiding gaven. Duidelijk was, dat men aan alles een Rembrandtieke toets wilde geven. Toch beweert *La Renaissance*, dat het de *Rembrandt van het landschap* — de in die dagen hoog ten troon geheven schilder en etser uit Genève, Alexandre Calame — was, die men zich het meest ten voorbeeld stelde en niet de grote Rembrandt van Rijn. Het zou vooral Calame geweest zijn, aan wie men de plotselinge opbloei van de ets in deze jaren te danken had. Teleurgesteld en misprijzend laat het blad hierop volgen: 'Il n'y avait là ni amour de l'art, ni amour de la patrie, ni désir de régénérer un genre cultivé par nos pères; c'était tout simplement un nouveau culte à la mode, on voulait imiter . . . Créer était difficile, ressusciter était possible. Les coupables eux mêmes s'aperçurent de leur imitation, quittèrent le paysage et se jetèrent dans le domaine de la fantaisie . . .' (143) Hoe grondig het ons ook koud laat, met welke fraaie of onfraaie motieven men de ets tot nieuw leven heeft geroepen — de werkelijke oorzaak zoeken men trouwens in het mislukte concours van 1840, waarover later — *La Renaissance* heeft gelijk in wat zij zegt over het elkaar opvolgen der genres. Deze hele ontwikkeling — niet meer dan een ontwikkeling in een notendop — voltrok zich in evenveel jaren, als *De Noordstar* jaargangen telt. De meeste etsen, hierin verschenen, beelden landschappen uit. De voorkeur voor het landschap werd echter op de voet gevolgd door die voor fel dramatische onderwerpen, ontleend aan de literatuur. Hun fantastisch karakter wordt doorgaans nog onderstreept door de aparte effecten, die men door zuurinjting aan de te etsen plaat wist te ontlokken.

Hetgeen wij constateren in de twee geïllustreerde jaargangen van *De Noordstar*, vinden wij gedurende de zelfde tijdspanne ook terug in het boek, verlucht met etsen. Enige Antwerpse literatoren hebben, alvorens zij zich aan de houtgravure waagden, van de opbloei van de ets geprofitteerd, om hun producten in dit medium te laten illustreren. Voor Théodore Van Rijswijck's *Antigonus of de Volksklachten*, dat in 1841 het licht zag bij De Wever, etste de schilder Carolus een viertal plaatjes, waaronder een voorstelling van Doctor

Samuel Twardowski — een Poolse Faustfiguur — het meest markant was De *Poetische Lumen* van dezelfde schrijver en een jaar later bij dezelfde uitgever verschenen, telde vier etsen van Carolus en Vertommen, terwijl Van Rijswijck's *Rubens en Van Dyck of de Reis naar Itaelje* uit 1842 opende met een titelplaat van Vertommen De drie hier opgesomde werken zijn niet alleen alleraardigst geïllustreerd, maar ook typografisch prachtig verzorgd en gedrukt op een zeldzame kwaliteit papier Hetzelfde kunnen wij zeggen van een roman van Gaspard De Cort, *Le maître imprimeur*, die met drie etsen van Vertommen in 1842 werd uitgegeven door de vader van de schrijver, L J De Cort Als jongen van dertien jaar was Gaspard in 1834 in het bedrijf van zijn vader gekomen, aanvankelijk als leerling zetter Zijn hele ontwikkeling had hij zich moeten verwerven door zelfstudie, waarbij hij geholpen was door Bogaerts en Buschmann, zijn mentoren op het terrein der letterkunde (144) Na met een ongeïllustreerd historisch drama in romanvorm zijn debuut te hebben gemaakt, wijdde hij *Le maître-imprimeur* aan de wereld, waaruit hij voortkwam en die hij vanaf dit moment vaarwel zegde De titel van Gaspard's roman komt, méér wellicht nog dan aan het boek, aan de oude Lodewijk Jan toe, een typograaf van grote renomme, die elders reeds genoemd werd P F Van Kerckhoven's *Oud Belgien Twee dichtkundige Tafereelen uit de oude Geschiedenis des Vaderlands*, een uitgave van Van Bouwel met het jaartal 1842, ontving ter illustratie twee etsen van De Block, die ondanks haar melodramatisch effect een amusante indruk maken Dezelfde etst voor De Laet's *Het huis van Wesenbeke*, in 1842 uitgegeven door Rijshuvels, een frontispice, getiteld *De Brandstapel* Dit is stellig één van de beste etsen, die deze tijd heeft voortgebracht De Block's fort is zijn gevoel voor coloriet en belichting, hetgeen men ook kan constateren in *Wat eene moeder lyden kan*, een ets, die hij in *De Noordstar* publiceerde ter flankering van het gelijknamige verhaal van Conscience

De Block, maar soms ook Vertommen en Carolus, hebben de zin voor het mysterieuze, het duistere, het dramatische, zij kennen het vervloeden der vormen in een ternauwernood verlicht vertrek, het grillige spel der contouren in de schemerige straatjes van een oude stad, maar ook de visioenen van hun eigen fantasie, spontaan opschietend of langzaam wakker wordend bij lezing van een hun toevertrouwde tekst Hun techniek is gespeend van vormraffinement en verfijning, hun voorstellingswereld lijdt aan de typisch romantische overdrijving, maar de geestdrift, waarmee deze artisten zich op het nieuwe procédé geworpen hebben en de charme van hetgeen zij ons hebben voorgetoverd, rechtvaardigen o i een levend houden van de herinnering aan hen Gaarne vergelijken wij de hier waarneembare combinatie van gebrek aan technische beheersing en teveel aan romantisch sentiment met hetgeen in Frankrijk Frantz Calot zelfs over een Nanteuil durft schrijven 'Romantique, Nanteuil le fut, corps et âme, dessinateur, il sut le devenir quand le Romantisme fut mort' (145)

Na twee jaar lang te Antwerpen de gemoederen te hebben bezig gehouden en nadat een serieuze poging ondernomen was, om alles uit het procédé te halen, wat erin zat — iets, waaraan de illustratoren van het *Compte-Rendu* niet waren toegekomen — werd de ets plotseling door haar beoefenaars in de steek gelaten. Wij veronderstellen dit minder aan een geheimzinnige fataliteit, dan aan een nawijsbare oorzaak te moeten wijten. Immers, teleurgesteld in de kopergravure met haar nationaal aureool en verhongerend op het regiem van een handjevol verkoopbare etsen per jaar, moet de hele bent van Antwerpse tekenaars en graveurs Henry Brown letterlijk in de arm gevallen zijn, toen deze, uit 's-Gravenhage naar België teruggekeerd, de graveerklas aan de Academie op poten kwam zetten. Vanaf het moment, dat men redelijkerwijs mag veronderstellen, dat de eerst ingeschrevenen hun opleiding voltooid hadden, patroneerden de Antwerpse uitgevers niet meer de ets, maar de houtgravure. Verscheidene jaren zou het duren, eer het hiermee vogelvrij verklaarde procédé zich opnieuw in de publieke belangstelling zou verheugen. (146)

XIV

De kopergravure, hebben wij gezien, telde haar beoefenaars onder Corr te Antwerpen en onder Calamatta te Brussel. Met schaars binnenkomende opdrachten hielden beide leraren hun leerlingen moeizaam aan de arbeid. Aan de Antwerpse Academie werkte men van 1837—1840 op een atlas in fol., gewijd aan de toren van de O. L. V. Kerk, naar tekeningen en opmetingen van de architect L. Serrure. Ging deze atlas zichtbaar gebukt onder de droogheid van het onderwerp, al niet heel veel meer fantasie kwam er te pas bij het graveren van een vijftal platen — een standbeeld van Rubens door Geefs, het Rubenshuis en drie architectuurplaten — waarmee een door Buschmann geschreven jubileumuitgave bij gelegenheid van het derde eeuwfeest van het overlijden van de grote Antwerpenaar geïllustreerd werd. Calamatta en zijn leerlingen verlenen hun medewerking aan de *Galerie historique du Palais de Versailles* van Cavard, met de uitgave waarvan in 1838 te Parijs een aanvang was gemaakt. Zowel Brussel als Antwerpen tenslotte namen deel aan de voorzetting van de *Loges* van Rafaël, het levenswerk van De Meulemeester.

In 1840 werd een landelijk concours voor kopergravure uitgeschreven. Slechts zes graveurs dongen mee, allen leerlingen van de Academie van Antwerpen. De Ecole royale de gravure was beducht voor de concurrentie of heeft zich om de een of andere reden niet verwaardigd, om het tegen de Antwerpenaren op te nemen. In gevolge te weinig deelname werd de prijs niet toegekend, hetgeen een gevoelige teleurstelling en tevens een fatale ontmoediging betekende voor de aankomende generatie op de graveerklas van de Antwerpse Academie. (147) Wij achten het niet alleen goed mogelijk, maar zelfs zeer waarschijnlijk, dat het povere figuur, dat de kopergravure in het algemeen en

de Antwerpse graveurs in het bijzonder bij deze gelegenheid geslagen hebben enerzijds en de ontstentenis van opdrachten anderzijds ertoe geleid hebben, dat men de kopergravure voorlopig de rug toekeerde, om zich met een mengsel van wraak, depit en zelfrechtvaardiging op de ets te werpen. De ets immers leverde meer commerciële mogelijkheden op dan de kopergravure, welke laatste niet alleen tijds- en arbeidsintensiever is, maar daarenboven zelden met succes in boekverband kan worden aangewend. De kopergravure eist opdrachten van een zekere monumentaliteit en juist hierin ziet de kopergravure zich het gras voor de voeten weggemaaid door de lithografie. Hoezeer men zich in deze tijd ook beklaagt over de Assepoesterrol, waarmee de kopergravure in België werd afgescheept, en over de geringe subsidiering alsmede het gebrek aan officiële opdrachten, waardoor een nationale opleving zou zijn uitgesloten (148), toch menen wij de werkelijkheid dichter te benaderen, wanneer wij de oorzaken van deze malaise zoeken in een tijdelijke impopulariteit van het procédé tegenover andere, modernere en meer aan de tijd aangepaste reproductiemethoden en in het ontbreken van werkelijk talent. Wat dit laatste betreft, begaafde tekenaars en graveurs zijn wellicht teruggeschrokken voor de buitengewone eisen van tijd en handvaardigheid en zochten zich liever uit te drukken in een directer, eenvoudiger en minder tijdrovend — wellicht ook beter betalend! — medium, dan de kopergravure. Tenslotte mag men ook niet vergeten, dat de graveurswereld in België gebukt ging onder een roemrijk voorgeslacht, de graveurs van het oeuvre van Rubens en zijn omgeving. Had men echter meer naar het buitenland dan naar zijn eigen voorgeschiedenis gekeken, dan zou men stellig hebben opgemerkt, dat ook elders de kopergravure er niet florissant voorstond en dat dit procédé, dat in de achttiende eeuw het beste van zijn krachten gegeven had, gekomen was aan de rand van zijn mogelijkheden. Dit zou de Belgische graveur tot troost hebben kunnen strekken.

In 1845, negen jaar na de dood van De Meulemeester, bij wiens leven niet meer dan twaalf platen gereed waren gekomen, vangt Muquardt de uitgave van de in koper gegraveerde *Loges* van Rafael aan. Calamatta en zijn leerlingen hebben in de uiteindelijke totstandkoming een groter aandeel gehad, dan de geestelijke zonen van De Meulemeester. In 1853 verscheen de dertiende en laatste aflevering van vier platen *grand angle*, gedrukt op chine of zwaar velijn, hetgeen de prijs van het complete album bracht op resp. 650 en 520 franken, een exorbitant zware betaling. Hoe groot ook de toewijding geweest moge zijn, waarmee de gezamenlijke graveurs deze fresco's op koper hebben gezet, de hier geboden, door het Klassicisme gevoede, monumentaal verbeelde en vorstelijk uitgegeven visie op Rafael is niet meer dan een bleke schim van een groot verleden, waarin zelfs de technische prestatie ons nauwelijks vermag aan te spreken.

Terwijl Antwerpen zich bezig houdt met de uitvoering van een serie platen onder de titel *Les Monuments remarquables de la Province* en met de illustra-

tie van enige delen uit de Acta Sanctorum der Bollandisten, verleende Calamatta andermaal zijn medewerking aan een Franse uitgave, ditmaal de *Galerie de Florence* van Bartolini, welke dateert van 1844 en waarin wij de signaturen tegenkomen van Franck, Biot, Meunier, Desvachez en Demannez. Gezamenlijk hebben Corr en Calamatta de illustratie verzorgd van een tussen 1842—1848 onder redactie en ten huize van J. A. Chabannes verschenen *Album Biographique des Belges Célèbres*. Teksten van Gachard, de Reiffenberg, Baron, Juste, Moke, de Stassart, Deschamps, Lesbroussart en Wauquier staan hier naast etsen, koper- en staalgravures door Corr, Franck, Calamatta, Delboëte, Numans, De Vigne, Th. Schaepkens e.a. Boven dit zelden gelukkige amalgame steken de gezichten van Schaepkens, gegraveerd door Numans, duidelijk uit. (149)

X V

Bij een bespreking van de lithografie der jaren veertig springen een viertal namen onmiddellijk in het oog, en wel die van Haghe, Stroobant, Lauters en Ghemar. (150) Spoedig na zijn overtocht in 1823, komt Haghe te Londen in contact met William Day, een uitgever, gevestigd in Gate Street, Lincoln's Inn Fields, met wie hij zich associeert. De firmanaam Messrs. Day & Haghe wordt synoniem met de beste lithografische inrichting in deze stad, een faam, die wij gerust voor het overgrote deel kunnen toeschrijven aan Haghe's uitzonderlijk talent als lithograaf. Het aantal werken, dat hij op zijn naam heeft staan is even talrijk als uiteenlopend. Aan de *Voyages Romantiques dans l'ancienne France* van Taylor en Nodier nam hij deel met een groot aantal gezichten uit de *Dauphiné*, de *Hautes Alpes* en *Picardie*. Dertig platen wijdde hij aan de eilanden *Jersey* en *Guernesey*. Voor Vivian illustreerde hij een tweetal werken over Spanje en Portugal, *Spanish Scenery* en *Spain and Portugal*; voor Lord Monson de *Views in the Department of the Isère*, voor Atkinson de *Views and Sketches in Afghanistan* etc., etc. (151) Haghe's voornaamste werken werden in de jaren veertig door Belgische lithografen gecopieerd en aldus te Brussel — wij veronderstellen met toestemming van de auteur — nagedrukt.

Regelmatig bezocht Haghe zijn vroegere vaderland, meestal in combinatie met een reis over het vaste land van West-Europa. Dat hij zich niet in ledigheid verplaatste, bewijzen de *Sketches in Belgium and Germany*, 80 lithografieën gr. fol., welke tussen 1840—1850 in drie banden werden uitgegeven door Messrs. Day & Haghe. De eerste band van 27 platen werd door niet nader genoemde artisten — wij veronderstellen Stroobant en Ghemar — aanstonds na verschijnen te Brussel gecopieerd en wel, zoals het origineel, in twee tinten. De nu geheten *Monuments Anciens Recueillis en Belgique et en Allemagne* verschenen, met historisch commentaar van Octave Delepierre, in 1842 in druk op de persen van de Société des Beaux-Arts en doen niet onder voor het origineel. De uitvoering is prachtig en behoudens de iets zwaardere toets van de

copie zijn beide versies niet te onderscheiden. Haghe's aandacht was in hoofdzaak gericht op historische monumenten en interieurs, welke hij, naar gelang het tijdstip van hun ontstaan, voorziet van bijpassende figuren. Zijn met gothische en baroksculptuur overladen kerken, paleizen en raadszalen, tot nieuw leven gewekt door druk gebarende middeleeuwers uit het herfsttij of trotse kooplieden uit de Gouden Eeuw zijn niet in alle delen kunnen ontsnappen aan de sfeer van het theater, hetgeen de meest in het oog lopende zwakke zijde van deze overigens respect afdwingende prestatie is. Met reden mag men het betreuren, dat de beide volgende series platen niet voor een Belgische nadruk in aanmerking gekomen zijn, want kwalitatief winnen zij het van de eerste serie door de grotere beheersing, waarmee zij zijn getekend, door de grotere natuurlijkheid, waarmee zij zijn gestoffeerd en door de meerdere kleuren, waarin zij zijn gedrukt. In 1845 worden de *Monuments Anciens* verkocht aan Charles Muquardt, die deze uitgave in tweeën splitst en haar opnieuw in de handel brengt onder de respectievelijke titels *Monuments Anciens Recueillis en Allemagne* en *Monuments Anciens Recueillis en Belgique*. Aan de rand van haar liquidatie, in het jaar 1848, geeft de Société des Beaux-Arts — in samenwerking met Buffa en wellicht verder geleid door deze — een album met veertig platen in 4° uit, welke op steen zijn getekend door Stroobant naar de helft van Haghe's *Sketches in Belgium and Germany* en in twee tinten gedrukt op de persen van N. Masson. Deze lithografieën onder de titel *Monuments de la Belgique d'après Haghe* zijn niet meer dan slappe copieën, geheel en al gespeend van de kwaliteiten van het origineel en haast een blamage voor de naam *Stroobant*.

De grootste roem schiep Haghe zich met *The Holy Land, Syria, Idumea, Arabia, Egypt and Nubia. From drawings made on the spot by David Roberts R. A. With historical descriptions by the Rev. George Croly LL.D.* Dit werk bestond uit drie delen in gr. fol. met een totaal van 123 platen, door Haghe in twee tinten gelithografeerd en tussen 1842—1849 in de handel gebracht door F. G. Moon in Thread-needlestreet. Ook *The Holy Land* werd gecopieerd in Haghe's geboorteland en ditmaal weten wij zeker, dat het Stroobant en Ghemar waren, die hiermee door de Société des Beaux-Arts belast werden. Het formaat werd iets verkleind en het aantal werd teruggebracht tot zestig. De tekst werd vertaald, zij het met weglating van een inleidende exegetische verhandeling, die wellicht niet geheel orthodox werd geacht. De tweekleurendruk tenslotte danken wij aan J. Lots. Zo verscheen deze Belgische versie tussen 1843—1845 in de handel onder de titel *La Terre Sainte. Vues et Monuments recueillis par David Roberts de l'Académie de Londres*. De platen zijn, zoals in de Engelse uitgave, full- en half-page. Hoewel haar reproductie zeer nauwkeurig en met veel talent is uitgevoerd, missen zij iets van het licht, de dieptewerking en de fijngenuanceerde grijze en okerkleurige tinten van het origineel; iets, wat alleen bij vergelijking opvalt, want Stroobant's copieën — het aandeel van

Ghemar was gering — zijn een creatie op zich. De uitwendige verzorging had nauwelijks beter kunnen zijn. De wel niet geheel onpartijdige Luthereau schrijft in *La Renaissance*, dat kosten noch moeiten gespaard zijn, om hier een exclusief werk van te maken. 'Tout ce que la science typographique et l'art réunis peuvent deployer de luxe et de talent d'exécution a été mis en usage, en un mot, c'est un livre qui fera époque dans les annales de la Belgique. *La Terre Sainte* est plus qu'un livre, c'est un monument national, c'est une oeuvre chrétienne: elle touche à la nation par l'homme (Godefroy de Bouillon), à la chrétienté par les idées, à l'art par la forme' (152). Het een en ander bevestigt wellicht onze stelling, dat het de grootte van formaat, de kwaliteit van papier en de gaafheid van druk zijn, waarin men bij de platenalbums der jaren veertig en later nog een wezenlijke verbetering bespeurt, niet meer in een verdere uitbuiting van het lithografisch medium als zodanig en ook niet meer in de originaliteit van expressie. Toen de Société des Beaux Arts drie jaar na voltooiing van dit werk liquideerde, moeten er behalve de stenen ook nog vellen druks geresteerd hebben, die beiden door Jules Géruzet zijn overgenomen. Deze komt in 1852 met een heruitgave in twee delen zonder tekst. Beide delen openen met dezelfde titelplaat, waaraan de nieuwe uitgever zijn naam in een andere inktsoort heeft toegevoegd.

Ook in een kleiner formaat werden bovengenoemde platen gecopieerd. Een andere selectie, ditmaal van 58 platen, werd gemaakt voor *Le Livre d'Or des Familles ou la Terre Sainte illustrée*, een fraai verzorgde uitgave in 4°, gedrukt op de persen van de Imprimerie des Beaux-Arts en in 1847 in de handel gebracht door Luthereau, Stroobant en Ghemar leenden weer hun naam aan deze versie, die natuurlijk veel bescheidener is dan de voorgaande. Het werk opent met een titelplaat in chromolithografie en de uitvoerige tekst heeft de uitgever verlevendigd met kapitaalversieringen en vignetten, gegraveerd door Van Gauberghe, Walraven e.a. naar tekeningen van Coomans en Stroobant. In deze laatste treft Stroobant beter de locale kleur en sfeer dan Coomans, die, geheel in het genre van de rond 1840 door hem geïllustreerde romans, blijft putten uit het inmiddels stoffig geworden arsenaal van kruisridders. Met een kaart van het H. Land, gegraveerd door B. Wohlmut, is dit exemplarisch verzorgde werk volledig. Bij zijn aftocht naar Frankrijk moet Luthereau de restant-oplage van dit gouden boek hebben meegenomen, want twee jaar later wordt *Le Livre d'Or des Familles* ongewijzigd te Parijs uitgegeven door de Librairie Ethnographique. In 1861 tenslotte ziet een nieuwe, door abbé Duray herziene en gecorrigeerde editie het licht bij Casterman te Doornik.

Haghe's buitengewone verdiensten voor de lithografie in het algemeen en voor de Engelse lithografie in het bijzonder werden gehonoreerd met een gouden medaille op de Parijse Salon van 1834, met de titel *tekenaar van H. M. Koningin Victoria*, met erelidmaatschappen van verscheidene genootschappen en tenslotte met het voorzitterschap van de *New Society of Painters in Water*

Colours, het tegenwoordige *Royal Institute*. 'He raised lithography to the highest point to which it ever attained', zegt de *Dictionary of National Biography* (153), een loftuiting, waartegenover wij wel enige reserve stellen. Haghe's reproductieve talenten zijn beduidend groter, dan zijn inventieve talenten en als scheppend kunstenaar heeft hij nauwelijks recht op een kwalificatie, als hierboven gebezigd. Lithografeert Haghe naar eigen schetsen, dan is zijn werk niet vrij te pleiten van compositionele zwakheid en overladenheid van detail; hij zoekt het pittoreske, maar dit uit zich bij hem niet in een alles-beheersende zienswijze, maar in een geforceerd benadrukken van bepaalde attributen en bijkomstigheden. Lithografeert Haghe echter naar andermans schetsen, dan toont hij zich een nauwgezet en oplettend copïist, die als het ware spelenderwijs alle nuances en effecten bereikt, welke men aan de combinatie van een okerkleurig tot grijsgroene ondergrond, grijs-zwarte druk en in beiden uitgespaarde highlights ontlokken kan. In één opzicht laat Haghe ons echter koud en onbevredigd: hij is meer technicus dan artist en hem ontbreekt het vermogen, om leven te verwekken. Zelfs in Roberts' *Holy Land*, stellig Haghe's beste werk, mist men de locale kleur, de felle zon van het Oosten en de directe observatie van land en volk. Een Poollandschap zou niet ongestavrij, killer en onbewoonbaarder hebben kunnen zijn. Had Haghe elders het bewijs geleverd, dichterbij de natuur te staan, dan zouden wij de schuld nog kunnen geven aan de tekenaar Roberts; nu komt nagenoeg de hele verantwoordelijkheid voor rekening van Haghe, voorzover hij niet gehandicapt is door de onvermijdelijke saaiheid van het twee-kleurenprocédé. Wij worden pas milder gestemd, wanneer deze lithografieën de completering hebben ondergaan van met de hand toegevoegde kleuren. Het is dan de aangeboren be- gaafdheid van de Engelsman voor het aquarel, welke de lithografie moet bij- springen. Hoewel er in Engeland zeer fraai gekleurde uitvoeringen van *The Holy Land* bestaan, hebben de Belgische replieken deze zo wenselijke toevoe- ging moeten missen.

Het zijn voornamelijk Stroobant's werken, op rijpere leeftijd gemaakt, die ons een werkelijk belang inboezemen. De jaren veertig waren voor hem een tijd van tasten en zoeken, maar bovenal van intense training. Naast slap werk als de *Monuments et Vues de Bruges* van 1846 en de *Monuments et Vues d'Ostende* van 1847, naast zuiver reproductief werk als het *Album du Salon de 1845* en de vele copieën naar Haghe, beide laatsten in samenwerking met Ghemar, biedt deze periode ons, voor zover het Stroobant betreft, slechts twee aantrekkelijke, zij het geen werkelijk grootse, stalen van lithografeerkunst. Het zijn beiden feestalbums, waarvan Stroobant, ofwel naar andermans teke- ningen, ofwel in samenwerking met collega's, het lithografisch gedeelte ver- zorgt. Op 18 Februari 1846 werd ten bate van armen en behoeftigen in de sa- lons van het Brusselse stadhuis een feest gegeven door de *Société du Commerce de Bruxelles*, ter herinnering waaraan de architect J. Poelaert een zestal teke-

ningen maakte, die door de *Société*, wederom ten bate van de armen, in de handel werden gebracht. Het lithograferen van deze tekeningen was opgedragen aan Stroobant, het drukken aan J. Lots. Het zijn grote, uitstekend verzorgde platen, die ons een beeld geven van de uitgaande wereld van die dagen, maar die, met het oog op een feilloze en ongedwongen weergave, de correctie behoeften van de bouwmeester door de tekenaar. Iets grootser van opzet en luxueuser van uitvoering was het album, gewijd aan het feest, dat 26 September 1848 werd aangeboden door de *Cercle Artistique et Littéraire* aan enige exposerende artisten en deelnemers aan een landbouwcongres. Dero-Becker was de verantwoordelijke uitgever, Simonau & Toovey waren de drukkers, terwijl het illustratieve gedeelte was toevertrouwd aan de architect Balat, die o.m. Stroobant, Lauters, Fourmois, Schubert, Billoin, Huard en Le Roy onder zijn medewerkers telde. Behalve een titelpagina en vijftien lithografieën, waarvan de meest geslaagden de gecombineerde signaturen dragen van Stroobant en Huard — de een voor de setting, de ander voor de figuren —, bevat dit album drie excellente houtgravures naar tekeningen van Huard, die behoren tot het beste, ooit op dit terrein in België gepresteerd.

Paul Lauters laat in de eerste helft der jaren veertig als lithograaf weinig van zich horen. Wij schrijven dit toe aan zijn drukke werkzaamheden als ontwerper van houtgravures, temeer, waar hij in 1841 Van der Haert was opgevolgd als eerste tekenleraar aan de *Ecole royale de gravure*. Vanaf 1844 publiceert hij weer voorbeeldplaten in lithografie en in snelle opeenvolging schenkt hij ons een drietal albums, de *Etudes par Paul Lauters*, de *Souvenirs de Promenades* en een *Cours de Dessin Élémentaire*. Dit alles heeft, vergeleken met de voorbeeldplaten uit de jaren dertig aan perfectheid van uitvoering gewonnen, maar aan pittoresk sentiment ingeboet. Niettemin blijven deze lithografieën een duidelijk bewijs afleggen van Lauters' groot en verder gerijpt tekentalent. Het doceren schijnt Lauters in het bloed gezeten te hebben, want enige jaren was hij ook verbonden aan een meisjeskostschool. In opdracht van de directrice wijdde hij deze school een gedenkalbum, dat, gedrukt deels door J. Lots, deels op de persen van de *Imprimerie des Beaux-Arts*, tussen 1846—1847 verschenen is onder de titel *Souvenir du Sacré Coeur de Jette St. Pierre près Bruxelles*. Dit als een *fort beau livre de salon* aangeprezen werk, *surtout pour les anciennes pensionnaires*, ademt met zijn vijftien gezichten, die de diverse attracties van het wandelpark uitbeelden, de Chinese tempeltjes, de Japanse bruggetjes, de obelisk, grotten, watervallen en Calvariëberg, toch wel erg een geest van futiliteit en bigotterie en dreigt zelfs de zekere smaak van Lauters in discrediet te brengen, als wij niet aannemen, dat het hier een nogal insipide opdracht betrof.

Een werkelijk hoogtepunt in Lauters' carrière vormen de onmiddellijk aan bovenstaand werk voorafgaande *Gezigten uit Neêrlands Indië, naar de Natuur geteekend en beschreven door C. W. M. van de Velde, luitenant ter Zee*, die in

1846 gereed kwamen bij Frans Buffa te Amsterdam en waarvan Lauters de gehele uitvoering voor zijn rekening had genomen. Het resultaat was een schitterend album in gr. fol. met op de titelpagina een vignet van Brown naar Lauters en vijftig lithografieën, onberispelijk op steen getekend en nadien, evenals het vignet, met de hand gekleurd. Iedere plaat is een schilderij op zich, vol gevoel voor de tropische kleurenweelde, vol fantasie en vol boeiende schakeringen. Lauters overtreft zichzelf en met name de zeven jaar vroeger door hem op steen getekende landschappen van de *Voyage à Surinam*. Andermaal kunnen wij er ons terecht over verwonderen, dat een lithograaf, zonder ooit iets van al deze pracht met eigen ogen aanschouwd te hebben, zonder enige ervaring van het tropische licht en de aldaar voorkomende vegetatie, tot een zo hoge en zuivere prestatie in staat is.

Louis-Joseph Ghemar, die terloops reeds een enkel maal ter sprake is gekomen, werd geboren te Lannoy in Noord-Frankrijk in 1820. Reeds op jeugdige leeftijd met zijn ouders naar België gekomen, werd hij in de leer gedaan bij Lauters, waar gelijktijdig ook Manche onderricht ontving. Debuterend in de tweede helft der jaren dertig, ontwikkelt Ghemar zich tot een handig lithograaf, die kwalitatief een middenpositie inneemt tussen Stroobant en Manche: net iets begaafder dan Manche en een flink stuk minder begaafd dan Stroobant; dikwijls maakten zij soortgelijk werk en met elk van beiden heeft Ghemar opdrachten gemeen gehad. Behalve de vele collaboraties heeft Ghemar ook enige zelfstandige werken op zijn naam staan, een album, gewijd aan *Chimay, Beaumont, Beauchamps et Barbanson*, bestaande uit zeven lithografieën en daterend van 1844, en een album gewijd aan *Le Domaine royal à Ardennes sur la Lesse*, bestaande uit tien lithografieën en daterend van 1846. Deze platen zijn groot van formaat en luxueus van uitvoering, maar zij laten ons niettemin onbevredigd, omdat zij met een teveel aan gebaar te weinig te bieden hebben. Het leven in deze kale, onbevolkte parken is kil en triest en Ghemar levert ons met zijn albums het bewijs, weliswaar een knap decorschilder te zijn, maar een zeer middelmatig uitbeelder van de levende natuur.

Eind 1848 stuurde het huis Scheuck & Mac Farlane, gevestigd te Edinburgh, één van haar directeuren naar België, om een geschikt lithograaf te zoeken, aan wie men de leiding zou kunnen toevertrouwen over het illustratieve gedeelte van een door dit uitgevershuis geprojecteerde, groots opgezette heruitgave van de volledige werken van Scott. Na te Brussel links en rechts zijn oor te luisteren gelegd te hebben en na ontdekking van de zojuist genoemde plaatwerken, viel Mac Farlane's keuze op Ghemar. Binnen enkele weken was het vertrek geregeld en zegde Ghemar vaderland en vrienden voor vijf jaar vaarwel, doch niet alvorens deze laatsten te Antwerpen een memorabel afscheidsfeestje te hebben aangeboden. (154)

NEERGAN 1848-1876

I. Overschatting van de houtgravure

II. Popularisering van de houtgravure. - III. Verval van de houtgravure

IV. De omtrektekening - V. Boekillustratie in steendruk

VI. Satyre en herinneringsalbum - VII. Landschap en monument

VIII. De inbreuk van de fotografie op het domein van de lithografie

IX. Het échec van de kopergravure

X. Het zegevieren van de ets

I

De bloei van de houtgravure droeg de kiem der ontbinding reeds in zich. Zoals eens de lithograaf het medium, waarin hij zich uitdrukte, miskend had door het slechts reproductief te benutten, zo ook raakte de houtgraveur het spoor bijster, toen hij zijn ambachtelijk ideaal méér stelde in een reproductief, dan in het creatief hanteren van zijn materialen. Gaat hij ertoe over, de houtgravure dienstbaar te maken aan doeleinden van reproductieve aard, dan zal de beoordelaar onvermijdelijk criteria gaan aanleggen, die bij dit grafisch medium niet oirbaar zijn. Het zwaartepunt van de houtgravure verplaatst zich buiten haar eigenlijke centrum en dit kan niet anders dan een ernstige evenwichtsstoornis ten gevolge hebben. Een gevaar dreigde, dat analoog was aan dat, wat tien jaar her de lithografie had bedreigd. Was de laatste tot staan gebracht, beroofd van haar groeikracht, maar niet van het leven, de houtgravure zou definitief van het voetstuk vallen, dat kortzichtigen voor haar hadden opgericht. Met alle bewondering voor hetgeen bij tijd en wijle technisch gepresteerd werd — een bewondering, die wij ten volle delen met contemporaine critici —, menen wij toch, dat de houtgravure in de tweede helft van de jaren veertig op een doodlopend spoor is geraakt. De toonhoutgravure, die voor de houtgravure had kunnen zijn, wat de chromolithografie voor de lithografie was, stelt ons in België bepaaldelijk teleur. Zij heeft zich in dit land niet tot een niveau van betekenis weten op te werken. Twee concrete gebeurtenissen kunnen wij hiervoor verantwoordelijk stellen: de gedeeltelijke opheffing van de Ecole royale de gravure⁽¹⁾ en het vertrek van België's beste houtgraveur, Adolphe-François Pannemaker. ⁽²⁾

De Melchelse Catechismus, uitgegeven door kardinaal Sterckx ten behoeve van het hem toevertrouwde diocees en tussen 1844—1845 in de handel ge-

bracht door Jamar, onderscheidde zich van zijn weinig verzorgde voorgangers door een royale uitvoering, een opmerkelijke typografie en een rijk geschaakte illustratie. Behoudens een zestal lithografieën, komen in dit werk slechts houtgravures voor; het eigenlijke belang ervan is voor ons gelegen in zes platen hors texte, reproducties van Hendrickx naar Rubens, Van Dijck, Jordaens, Otto Venius, Memling en Philippe de Champaigne, gegraveerd door Brown, Vermorcken, Lacoste, Markaert en Mercier. Vooral de drie laatste platen zijn zeer geslaagd; zij getuigen van een ongewone vaardigheid en talent, zowel bij tekenaar als graveurs. Een zo groot meesterschap over de materie lokt weliswaar bewondering uit, maar aan een werkelijke schoonheidsontroering komt men niet toe. Hiervoor zijn de platen te schools en te droog, zwemen zij teveel naar het eindexamenwerkstuk, dat vraagt om geprezen te worden. Een droevig démasqué bereidt men deze houtgravures, wanneer men haar vergelijkt met reproducties in kopergravure, zoals de zeventiende eeuw ze wist uit te voeren. En dan te weten, dat belanghebbenden meenden, dat een dergelijke vergelijking alleszins opging! De gegraveerde lijn is hier niet soepel en veerkrachtig, maar mager en vaak aarzelend; de druk is vaal en ongenueanceerd. Voelt men bij de kopergravure ten tijde en uit de omgeving van Rubens, dat men staat tegenover een autonoom kunstwerk, in zijn soort gelijkwaardig aan het origineel, bij een beschouwing van de hier gewrochte houtgravures mist men deze sensatie ten enenmale. Ofwel men bewondert het technische aspect, ofwel men tracht, dóór de gravures heen, de tot voorbeeld genomen schilderijen te bewonderen. Volstrekt onmogelijk is het ons echter, om hier te geloven in de absolute waarde van de houtgravure als kunstproduct, zoals Adolphe Siret, die het dan ook betreurt, dat de *Catéchisme de Malines* geen grotere aftrek heeft gevonden. (3)

Een volgend stadium bereikte de reproductieve houtgravure met *Les Splendeurs de l'Art en Belgique*, een uitgave van Meline, die in alle opzichten haar plaats waardig geweest zou zijn in het *Panthéon National* van Jamar. Trouwens Charles Hen had Meline als adviseur terzijde gestaan, terwijl de druk was toevertrouwd aan Delevigne & Callewaert, van wier persen ook Jamar & Hen's *Panthéon National* gekomen was. Behalve verspreide vignetten telt dit werk, dat onder redactie van H. G. Moke, Ed. Fétis en A. Van Hasselt, in 1844 begonnen en in 1848 voltooid werd, minutieuze reproducties door Hendrickx en Stroobant naar schilderijen, monumenten en historische interieurs, welke gegraveerd zijn deels op het atelier van Vermorcken, deels door Brown, Lisbet en Hébert op de Ecole royale de gravure. (4) Niets ontbreekt er aan de vormgeving en alles is verzorgd tot de laatste toets — in waterverf — toe. Wij staan voor een ontzag afdwingende proeve van hetgeen Belgische tekenaars en graveurs na tien jaar gestage arbeid in de houtgraveerkunst bereikt hebben. Herhaaldelijk is hier echter de grens overschreden tussen het creatieve en het reproductieve. Hendrickx was de gangmaker, Stroobant blijkt behoudsgezin-

der en heeft zich langer aan gene zijde weten te handhaven. Hun competitie is niet van de gelukkigste. Teveel resulteert uit deze samenwerking, dat de technisch zo knappe Hendrickx met weinig achtergrond een gemakkelijke zege behaalt, terwijl Stroobant, die wij als kunstenaar heel wat hoger aanslaan, naast hem het pleit moet verliezen, omdat het tekenen voor de houtgraveur deze lithograaf in hart en nieren nooit heeft gelegen. Wat Hendrickx' signatuur draagt is verbluffend goed getekend, maar bij een omzetting in houtgravure balanceren vele platen op de rand van een dreigende verstarring en bewijzen daarmee de inadaequaatheid van het procédé, wanneer een getrouwe reproductie hoofddoel is. Een geraffineerd polijsten van ieder detail en de grote aandacht, geschonken aan facetten als toon, kleur en lichtwerking, geven deze platen soms de allure van staalgravures. Natuurlijk weerhoudt dit ons niet, om verdiensten te erkennen daar, waar zij inderdaad bestaan en dan mogen wij gerust vaststellen, dat dit voor de Belgische houtgravure een bewonderenswaardige prestatie is, een prestatie, waarmee tekenaars en graveurs gezamenlijk eer hebben ingelegd en die al het voorgaande in knapheid overtreft. Aan de conceptie van *Les Splendeurs de l'Art en Belgique* correspondeert een andere uitgave van Meline, de *Description des Richesses Artistiques de Bruxelles*. Deze beschrijvende catalogoog was samengesteld door Ed. Fétis en kwam in 1847 — nog vóór de voltooiing van *Les Splendeurs de l'Art en Belgique* — in de handel. Dezelfde illustratoren waren zowel in het ene als in het andere werk betrokken, zodat men vele doublures telt. Illustratief komen beide werken sterk overeen, maar doordat men de gebruikelijke vignetten tussen de tekst vermeden heeft en doordat de platen een nog meer documentair karakter dragen, maakt bij vergelijking het laatste werk een indruk van grotere soberheid en minder luxe.

Met gemengde gevoelens van bewondering en reserve staan wij tegenover een uitgave als de *Vues Pittoresques de la Belgique et de ses monuments les plus remarquables dessinées et gravées sur bois par les premiers artistes de Bruxelles*, 24 platen in fol., gegraveerd door Brown en Lisbet naar tekeningen van Hendrickx, Lauters en Van der Hecht, die tussen 1847—1848 verschenen zijn bij Muquardt. Verborgene schoonheden onthullen deze platen ons niet, hoewel zij een aantrekkelijke verscheidenheid van toeristieke en oudheidkundige bezienswaardigheden geven. Technisch gesproken zal het niemand verwonderen, dat een onderneming van dergelijke allure, voor de uitvoering waarvan men tot dusver een beroep op de lithograaf placht te doen, haar zwakke zijden heeft en grotere of kleinere onvolkomenheden vertoont in tekening, gravure en druk. Is, zoals wij reeds eerder betoogden, het procédé als zodanig niet voor dit doel geëigend, ook de druk noodt tot weinig enthousiasme, omdat de drukkers van houtgravures sinds kort de smakeloosheid begingen, om hun platen te voorzien van een gekleurde ondergrond, dit kennelijk in navolging van hun collega's lithografen. Men scheen er zich geen rekenschap van

te geven, dat het een en ander ging ten nadele van de afdruk, die helder zwart en krachtig moet zijn, om — als de houtgravure dan toch haar eigen doel voorbij wil schieten — te kunnen rivaliseren met de kopergravure. Ook met de hand opgebrachte kleuren, hoezeer deze de aantrekkelijkheid van een lithografie of aquatint kunnen verhogen, zijn hier niet op haar plaats. Tenslotte kan men, gezien de uitdrukkelijke albumvorm van dit werk, nog opmerken, dat de houtgravure haar oorspronkelijk illustratief karakter definitief in de steek heeft gelaten, om de rol van een zelfstandig reproductief procédé te gaan spelen, waarbij referentie naar een tekst overbodig is geworden.

In 1850 verschijnt de laatste aflevering van een werk, dat meer dan welke vroegere uitgave ook de pretentie had, een tot dusver ongekennde hoogte in de houtgravure te hebben bereikt. Het werk in kwestie was een Romeins Altaar-missaal, verlucht met copieën van Hendrickx en Geerts naar grote meesters uit de Vlaamse school, gegraveerd door Pannemaker, Brown, Vermorcken en Hébert. Uitgever van genoemd missaal was de ambitieuze Hanicq uit Mechelen (5), die de eerste plaat reeds getoond had op de Salon van 1845 en die het werk in zijn geheel had gelanceerd op de *Exposition de l'Industrie belge* van 1847. Behalve tien platen buiten de tekst komen in het missaal ook allegorische voorstellingen en ornamenten voor. De kosten, gemoeid met de illustratie, schijnen exorbitant hoog geweest te zijn. Alleen al met het doen uitvoeren van de houtgravures en de hiervoor gemaakte ontwerpen was een bedrag van frs 30 000 gemoeid geweest. En toch, zegt *La Renaissance* (6), kon de uitgever onmogelijk een grote verkoop tegemoet zien, daar het missaal slechts bestemd was voor bisschoppen en prelaten. Een maquette werd triomfantelijk getoond op de Mechelse *Exposition des Beaux-Arts et de l'Industrie* van 1849, waar Hanicq voor den dag kwam met een pyramidevormige stand, in de top waarvan het *Missale Romanum* prijkte. Trots verkondigde de uitgever, dat de typografie in deze zijn prestatie een graad van volmaaktheid had bereikt, welke ten volle wettigde, dat men haar voortaan niet meer als een *industrie*, maar nog slechts als een vorm van *kunst* zou beschouwen (7). Getuigend van een ongevoel doorzicht in de werkelijke situatie was de reactie van Luthereau, die spottend opmerkt, dat de houtgravure in België zo ziek was, dat de omgeving maar beter deed, de ernst van de kwaal voor de patient te verzwijgen en haar deze schijnbare triomf als troost mee te geven, alvorens zij een wisse dood tegemoet zou gaan. En hij voegt er de voorspelling aan toe: 'La pyramide typographique de Malines sera le dernier cénotaphe que l'on aura probablement élevé en son honneur' (8). Inderdaad klinkt deze gallsche sceptis wel anders dan de welhaast blinde lofzangen van een Siret, die ruim twee jaar later het *Missale Romanum* prijst om zijn illustratie met de *fraaiste houtgravures ooit in België vervaardigd* (9), zonder dat één wolk zijn optimisme vertroebelt. Onzerzijds slaan wij bij een beoordeling van de platen liever de gereserveerde toon van een Luthereau aan, dan de juichtoon van Siret. Met de laatste kunnen wij het

slechts eens zijn, voorzover ook wij erkennen, dat aan haar uitvoering een ongehoord vakmanschap ten grondslag ligt. Maar ongewijzigd herhalen wij hetgeen reeds gezegd is naar aanleiding van de *Catéchisme de Malines* en dit met nog meer overtuiging, omdat ons het inslaan van een verkeerde weg gevaarlijker toeschijnt, naarmate men hem triomferender inslaat. Hier komt inderdaad de houtgravure de kopergravure dicht nabij, zonder evenwel — zoals de uitgever het graag voorstelde — dit eerbiedwaardige procédé overtuigend naar de kroon te steken. Maar hoe duidelijker het op benaderen gerichte streven, hoe misleider de overeenkomst, des te verder dwaalt de houtgravure af van het haar eigen domein, om ten langen leste het onderspit te delven in een haar niet passende competitie. Met Luthereau hebben wij dan ook sterk de indruk, hier te staan bij een keerpunt van de houtgravure.

II

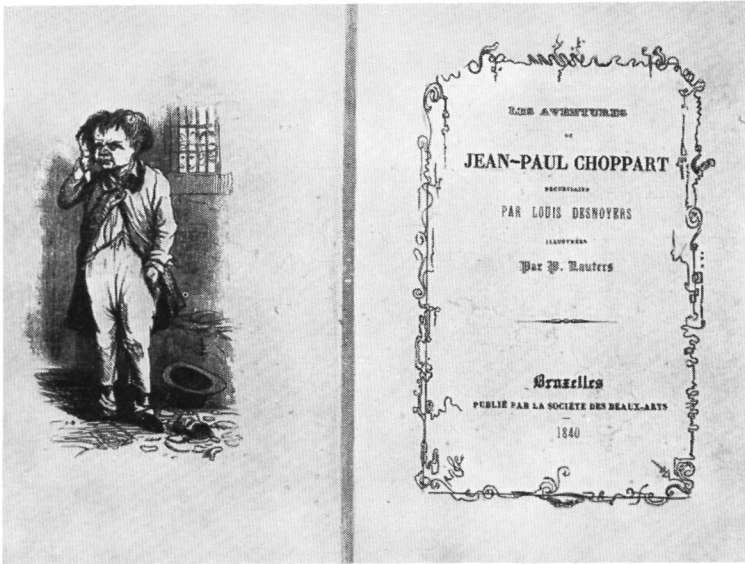
Op 24 December 1848 werd bij Koninklijk Besluit overgegaan tot de oprichting van het *Musée Populaire de Belgique* of *Belgisch Volksmuseum*, zijnde de wel wat weidse benaming van een instructieve volkskursus in beelden. De Brusselse uitgever Stapleaux was belast met de exploitatie, welke zou geschieden in afleveringen van 5—7 kartons gr. fol. Reeds na verschijning van de eerste aflevering stokt de publicatie. Drie jaar later, in 1852, verscheen de tweede aflevering pas en hierna volgden enige afleveringen elkaar op. Andermaal trad een stagnatie in, totdat met de afleveringen 10 en 11 in 1855 aan het *Belgisch Volksmuseum* een voortijdig eind kwam. (10) Als deze publicatie om ons onbekende redenen niet van hogerhand was stopgezet, dan zou zij stellig aan haar eigen middelmatigheid zijn weggekwijnd. Het *Belgisch Volksmuseum*, over het mislukken waarvan men dus geen spijt behoeft te hebben, bestond, voorzover wij vergelijkenderwijs hebben kunnen vaststellen, uit 68 losse bladen met meerdere instructieve figuren per blad. Zij waren geordend in series, gewijd aan Belgische monumenten, nationale geschiedenis, landbouw en industrie, volkenkunde en costuums, godsdienst en tenslotte zgn. pittoreske onderwerpen, die overigens met het begrip *pittoresk* alleen de naam gemeen hadden. De voorstellingen zijn stuntelig getekend en slordig gegraveerd en dragen geen signaturen. De kleuren hebben dit manco in de ogen van het eenvoudige publiek moeten goedmaken.

De illustratie met een klein aantal houtgravures buiten de tekst kwam door de relatief geringe kosten en door het gemak, waarmee men ze op een doorgaans willekeurige plaats kon invoegen, bijzonder in aanmerking voor het populaire boek in de populaire serie. In dezelfde geest van lering en volksonderwijs gaf Jamar, aan het hoofd van de *Société pour l'Emancipation intellectuelle*, een omvangrijke boekenreeks in 18° uit, die in meerdere opzichten een vergelijking kan doorstaan met de *Bibliothèque Nationale*, zij het dat de opzet ver-

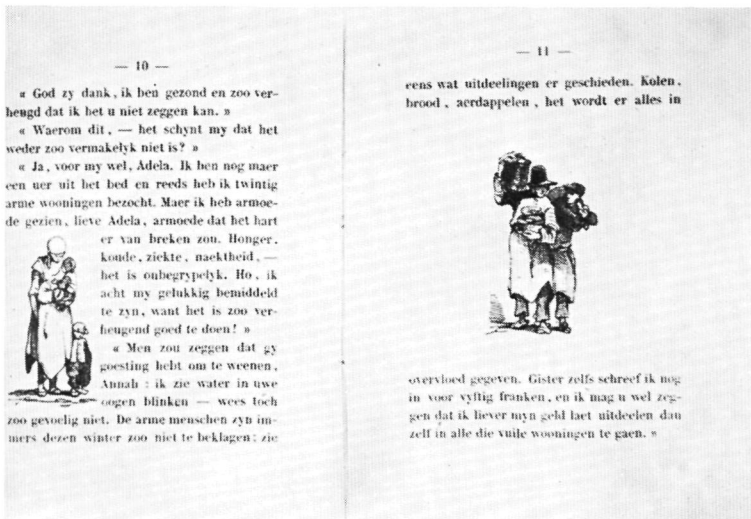
strekken en de verzorging geringer was. De *Encyclopédie Populaire* telde niet minder dan 60 titels en omvatte 125 boekdelen, geïllustreerd met figuren, kaarten en platen. (11) Naar haar inhoud was deze uitgave verdeeld in vier domeinen — *sciences morales, philosophiques et politiques; sciences mathématiques, physiques et naturelles; sciences industrielles, commerciales et agricoles; sciences historiques et littéraires* — en elk domein was weer onderverdeeld in series. Het geheel pretendeerde een synthese der wetenschappen te zijn, populair behandeld voor een zo groot mogelijk publiek. Alle delen zijn voorzien van een uniforme omslag in chromolithografie, terwijl elk deel afzonderlijk één tot twee houtgravures telt, gedrukt op een okerkleurig of grijsgroen fond en voorzien van de signatures van Hendrickx, Vermorcken, Dedoncker, Brown, Pannemaker, Hebert en Ligny. Ondanks haar onderling wijd uiteenlopende onderwerpen geven de illustraties een opvallende gelijkvormigheid te zien. Dit is stellig te wijten aan het feit, dat Hendrickx nagenoeg alle tekeningen alleen heeft uitgevoerd. De kwaliteit van de illustraties haalt zelden een redelijk gemiddelde en slechts in Moke's *Précis de l'Histoire Universelle* en in De Leutre's *Histoire de la Révolution belge de 1830* verdienen zij een aparte vermelding. Begonnen in 1849, was de *Encyclopédie Populaire*, waaraan al degenen, die in de Belgische wetenschappelijke en culturele wereld enige naam hadden, hun medewerking hebben verleend, reeds in 1855 voltooid.

Ook het reisverhaal leende zich voor een populaire illustratie door middel van de houtgravure. Omstreeks 1850 werd de markt plotseling overstroomd met een vloedgolf van zulke lectuur — in hoofdzaak van Franse en Engelse origine —, die volop voedsel gaf aan de onverzadigbare curiositeit van deze zo expansieve eeuw. Het sein hiertoe gaf V. Devroede, bedrijfsleider van de *Librairie historique et d'éducation*, met zijn in 1847 aangekondigde *Bibliothèque Illustrée. Collection générale des résumés historiques, contenant les histoires particulières de tous les pays du monde depuis leur origine jusqu'à nos jours; suivie d'une collection de voyages enrichis de notices, commentaires, notes, appendices, préfaces, variantes, par une société de gens de lettres, sous la direction de M. Théodore Juste*. De *Bibliothèque Illustrée* omvatte twee series, een historische en een serie reisverhalen. Geopend werd met de *Voyage en Chine* van Bonacossi en Hausmann. Hoewel maandelijks één boekdeel in 18° gepubliceerd zou worden, is het ons niet bekend, hoeveel titels er in totaal verschenen zijn en hoe lang de uitgever zijn onderneming heeft weten voort te zetten. Wij zijn er nagenoeg van overtuigd, dat Devroede's *Bibliothèque Illustrée* in 1849 het veld heeft geruimd voor de *Collections Générales d'Histoire et de Voyages* van Delevigne & Callewaert, de vroegere drukkers van de *Bibliothèque Illustrée*. Deze nieuwe serie op formaat *Charpentier* (12) is hieraan vrijwel identiek, zowel qua inhoud als qua uitvoering. De *Collections Générales* omvatten o.m. de bekende reisgidsen van Joanne, de reisbrieven van Xavier Marmier, de tochten van Pater Huc door Tibet, van Jurien de la Gra-

PLAAT XVII

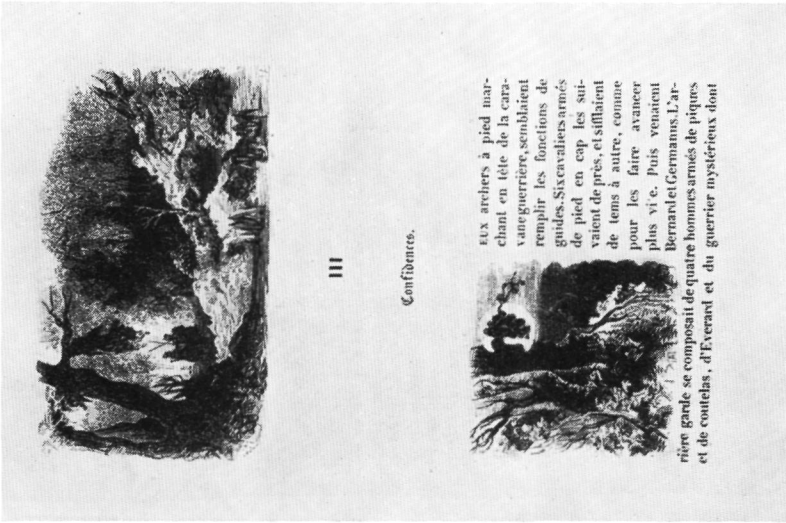


A



B

- A Romantische titelpagina en frontispice naar Lauters
voor Desnoyers, *Les Aventures de Jean-Paul Choppart*, 1840.
- B Romantische boekpagina's met vignetten van Brown naar Mathijsen.
Conscience, *Wat eene moeder lyden kan*. 1844.



A



B

A Romantische bladversiering van A. en Ch. Coomans naar Jos. Coomans voor J. B. Coomans, *Baudouin-Bras-de-Fer*. 1840.

B Omslag van één der afleveringen van *Les Belges Peints par Eux-Mêmes*. 1840.

vière door China, van Auguste de Saint-Hilaire door Brazilië en van Edouard Bryant door Californië. Het accent ligt, zoals men ziet, sterk op de reizen, terwijl echter ook in deze serie voorkomen een geschiedenis van de schipbreuken door Rastoul de Mongeot en het relaas van de opsporingswerkzaamheden van kapitein Ross in de Zuidelijke Poolzee. Oorspronkelijk Belgische werken hebben wij in de *Collections Générales* niet aangetroffen. Beide series, die van Devroede en die van Delevigne & Callewaert, zijn geïllustreerd met twee tot vier houtgravures per deel, gedrukt op een okerkleurig fond en steeds als full-page buiten de tekst. Hoewel wij de ons vertrouwde signaturen ontmoeten van Hendrickx, Huard, Brown, Pannemaker, Vermorcken, Dedoncker, Bocquet en Ligny, is alles kennelijk aan de lopende band uitgevoerd. Ondanks de tot illustratie nodende onderwerpen zijn de gravures van een belang en een kwaliteit, welke, enkele uitzonderingen daargelaten, niet kunnen reiken aan die van de *Bibliothèque Nationale* en zelfs niet aan die van de *Encyclopédie Populaire*. (13)

III

Zagen wij de houtgravure te hoog grijpen en daarmee de dit medium gestelde grenzen overschrijden, te laag en daarmee vervallen in een banale arbeid aan de lopende band, ook wanneer de houtgravure zich strikt op haar eigen terrein hield en de uitgever kennelijke zorg aan de illustratie van zijn boeken besteedde, blijken het élan en de frisheid van weleer zoek te zijn en constateert men een snel groeiende disharmonie tussen tekst en illustratie. Wellicht kan men eerder spreken van een algehele verwording van de smaak, die sinds het midden van de eeuw geruisloos maar zeker in het domein van het boek inzet, dan van een enkel typografische of illustratieve achteruitgang. Met lede ogen zien wij deze verslechtering zich over de gehele lijn voltrekken, temeer omdat geen vernieuwingsbeweging in het nabije verschiert lag. Sinds 1850 is in België het simpele, zoals ook het ambitieuze, met houtgravures geïllustreerde boek ten dode opgeschreven.

De *Histoire civile et religieuse de la Colombe* van Félix Bogaerts, geïllustreerd met vignetten van Hemeleer naar Wittkamp, kondigt in 1847 reeds het naderend verval aan. De *Guide au Jardin de la Société royale de Zoölogie* met zijn 25 ongesigneerde illustraties, door Buschmann in datzelfde jaar uitgegeven, blijft ver beneden de maat van het bereikbare, zowel grafisch als typografisch. De *Tooververhalen naar het Fransch van Charles Perrault* door Joseph Colveniers, die — nog steeds in datzelfde jaar — bij Rijsheuvels het licht zien, zijn met hun houtgravures van F. en J. Gons een slechts zwakke afstraling van de *Nederduitsche Kunstbibliotheek*, waarop zij naar het uiterlijk geïnspireerd zijn. De laatste werkelijk fraaie *Conscience*, door het huis Buschmann verzorgd, is *Jacob van Artevelde*, een driedelige editie uit het jaar 1849, die behoudens een verluchte titelpagina en een frontispice van Hemeleer onge-

illustreerd is. Na 1850 zijn de werken met houtgravures, die van Buschmann's persen komen, even onbetekenend als zeldzaam. Lommen's *Grafbloemen in proza en poezij*, in 1856 uitgegeven ten behoeve van noodlijdende weduwen en wezen, zijn nog wel gesierd met vignetjes van Hamman, maar beschouwt men deze op de keper, dan blijken het afdrukken te zijn van clichés, die voor vroegere uitgaven vervaardigd waren. Eenzelfde matheid vertonen ook een zestal romans van Johan Van Rotterdam, *Oude Vrienden en Broeders en Zusters*, waarvoor de weduwe Buschmann in 1861 andermaal uit haar voorraad resterende houtblokken putte.

Ook wat na 1850 aan het nationale verleden gewijd is, heeft materieel alle overtuigingskracht verloren. Zelfs wanneer de houtgravure vakkundig en naar een goed ontwerp is uitgevoerd, komt zij om in de woestijn van een droge, zuiver zakelijke typografie. In 1850 geeft A. Bogaert te Brugge een opstel uit van de historicus J. Perneel, dat getiteld is *Une page détachée de l'Histoire de Flandre (1301 à 1328) ou l'Epoque Héroïque de Bruges*. De zes platen buiten de tekst, naar tekeningen van Hendrickx gegraveerd door Pannemaker, Vermorcken en Hébert, zijn onberispelijk, maar zij slagen er niet in deze geschiedkundige verhandeling de allure van een geïllustreerd boek te geven. Een enkele maal verschijnt nog een werk, dat herinnert aan betere dagen, maar dat geen perspectieven meer vermag te openen voor de toekomst. Aldus de *Récits Historiques Belges*, in opdracht van de Belgische Staat geschreven door Adolphe Siret en in 1855 uitgegeven door H. Tarlier. Het is een veeg teken, dat de overheid kunstmatig de smaak van de jeugd in verhalen uit de nationale geschiedenis moest levend houden en opdrachten moest verstrekken, omdat er — in tegenstelling tot enige jaren her — uit eigener beweging door Belgische schrijvers niets meer gepubliceerd werd. Met het *Panthéon National* voor de geest maakte Tarlier er een prachtband van, verlucht met vijftig houtgravures in en buiten de tekst, waaronder wij de signaturen ontmoeten van Hendrickx, Vermorcken, Gerlier, Ad. Dillens, Schubert, Hemeleer, Van Severdonck, Pannemaker, Dedoncker en Bocquet. Men proeft de toewijding en het nog niet verleerde vakmanschap, maar de uitgever is er niet in geslaagd de klok tien jaar terug te zetten, laat staan een voor zijn tijd originele prestatie te leveren.

Een nagift op het allengs in onbruik geraakte genre zijn de *Légendes Nationales* van Clément Michaëls, waarvoor de op dat moment vijf-en-twintigjarige Félicien Rops een viertal tekeningen maakte. De weduwe Parent en zoon, welke laatste bevriend was met de grote illustrator, hadden het graven opgedragen aan Brown en Vermorcken en kwamen in 1858 met dit werkje op de markt. Behalve het feit, dat de hier geboden *lectures destinées à la jeunesse belge* in niets meer herinneren aan de bloeitijd van de nationale Romantiek, is haar illustratie, ondanks de voorname signatuur, weinig gelukkig. De houtgravure, die zo duidelijk haar beste dagen gehad had, moet de jeugdige Rops maar matig hebben aangesproken en mét hem de gehele opkomende generatie.

Hoe aantrekkelijk immers was de opdracht, die Rops, De Groux, De Schampheleer, Duwée, Van Camp en Van Thoren drie jaar later ontvingen van dezelfde uitgeefster, om de *Contes Brabançons* van hun vriend en clubgeenoot (14) Charles De Coster met een aantal illustraties te voorzien. En hoe bedroevend en middelmatig hebben deze artisten zich van hun opdracht gekwetend, wanneer men de acht gravures door Brown beziet, waarmee deze novellenbundel uiteindelijk geïllustreerd is. Voor slechts twee platen, *Les Masques* van Rops, reeds zwemend naar het macabere van zijn rijpere werken, en een goedmoedige caricatuur van Duwée in de trant van Daumier, zouden wij een kleine uitzondering kunnen maken, maar deze moeten dan ook vergoeden wat andere platen ontbreekt.

IV

Reeds in 1845 had Hendrik Conscience in Edward Dujardin, de latere professor aan de Academie van Antwerpen, een nieuwe illustrator van zijn romans gevonden. Dujardin en zijn leerlingen Bertou en Wittkamp enerzijds, Félix De Vigne, toekomstig hoogleraar aan de Gentse Academie, anderzijds, waren, voorzover ons bekend, de enige beoefenaars van de omtrektekening in België. Deze klassicistische tekentrant was in de mode gebracht door de Brit Flaxman en had in Duitsland zijn grootste weerklank gevonden. In het domein van de boekillustratie waren het aanvankelijk de Nazarener Cornelius en de Goethe- en Schiller-illustrator Moritz Retzsch, die de omtrektekening haar populariteit bezorgden. Hun gespannen en tot het uiterste vereenvoudigde lijnvoering werd voller en levendiger in het werk van Carstens en Genelli, de vertegenwoordigers van de volgende generatie. Men voelt, hoe de visie van de beeldhouwer langzaam verkeert in die van de schilder. Het is dan ook geen wonder, dat Dujardin als schilder en tijdgenoot meer aansluiting zocht bij de laatst-, dan bij eerstgenoemden. Eveneens dient men in het oog te houden, dat de eerste generatie haar tekeningen op koper zette, terwijl de tweede generatie veelal de lithografeerstift hanteerde en aldus gemakkelijker tot een zekere improvisatie verleid werd, de strengheid liet varen en het volume haar rechten teruggaf. Een eerste proeve van deze nieuwe kunst leverde Dujardin met een suite van twintig omtrektekeningen voor Conscience's *Geschiedenis van graaf Hugo van Craenhove en van zijn vriend Abulfaragus*, welke door Buschmann zeer fraai werden afgedrukt op chine. *La Renaissance* prijst de tekeningen als behorend tot een in België nog zeer zeldzaam genre. Aan een redacteur van dit blad had Dujardin meegedeeld, dat hij zijn werk getoond had aan een Duitse confrère, die zich als omtrektekenaar een grote reputatie had verworven, doch wiens naam wij niet te horen krijgen. Deze Duitser scheen zijn lof niet onder stoelen of banken te hebben gestoken; bovendien had hij Dujardin aanwijzingen gegeven en hem met klem geraden, om op het eenmaal ingeslagen pad verder te gaan. (15) Het moet voor onze Belgische tekenaar een groote voldoening ge-

weest zijn, dat zijn suite twee uitgaven beleefde in het land, dat hem deze nieuwe kunst geleerd had, het huis Baumer & Stienen te Berlijn maakte er een album van, terwijl de boekhandelaar Karl Lorck te Leipzig Dujardin's tekeningen liet verkleinen, om ze aldus toe te voegen aan een Duitse vertaling van de tekst.

Het begin was gemaakt en weldra volgden meerdere illustraties in deze trant; Dujardin wordt de Conscience-illustrator bij uitstek, de favoriet van auteur, uitgever en publiek. Conscience zelf toont een duidelijke voorliefde voor het werk van zijn stadgenoot. Als Dujardin er in 1861 toe neigt, om veranderingen aan te brengen in zijn stereotyp geworden tekenrant, om de ijlheid van zijn illustraties te vervangen door een meer picturale opvatting, die behalve volume ook sfeer en schaduwwerking kent, is Conscience de eerste, om hierover in een brief aan zijn uitgever J. P. Van Dieren zijn spijt en ongenoegen kenbaar te maken: '... en moet bekennen, dat de *enkele omtrek*, by gelyke verdiensten, den echten kunstkenner of liefhebber meest moet bevallen. My dunkt dat het den hr Dujardin uiterst gemakkelijk zou zyn, zich als vroeger by *enkele omtrekken* te bepalen. My geheugt zelfs dat hy zyne manier heeft veranderd, omdat zekere artisten en Théonville-zaliger zich tegen de *omtrekken* verklaarden.' (16) Niet zelden veroorloofde Conscience, wiens competentie op dit punt wij wagen te betwijfelen, zich tegenover zijn uitgever een oordeel over de artistieke waarde van Dujardin's tekeningen, die hij immer *schoon* en *waer* vond. (17) Meer dan eens ook gaf hij de tekenaar directieven of stelde hem materiaal ter documentatie beschikbaar. (18) Mét de reputatie van Conscience is tegenwoordig de *schoonheid* en *waerheid*, die de reputatie van Dujardin uitmaakten, verbleekt en o.i. niet ten onrechte. Dujardin's tekeningen zijn saai en week; eenmaal algemeen aanvaard, ontaardden zij in schablonen, die wel nog uiterlijk veranderden, maar zich niet wezenlijk meer vernieuwden.

Met hetzelfde gemak, waarmee Conscience van het ene tijdperk overstapt in het andere, wijzigt Dujardin de aankleding van de door hem ten tonele gevoerde spelers en figuranten. In 1851 komt Dujardin met een uit 64 tekeningen bestaand *Album op de Leeuw van Vlaenderen*, dat nauwelijks verschilt van hetgeen hij ons in de *Geschiedenis van graaf Hugo van Craenhove* te zien had gegeven. Wij nemen aan, dat Dujardin deze tekeningen nog in portefeuille had, want in de loop van de zes jaar, liggend tussen beide werken, heeft zijn aandacht zich in het kielzog van Conscience van het verleden naar de eigen tijd verlegd. Hoewel er aan zijn stijl weinig verandert en hoewel de onderwerpen, die hij kiest ons niet plotseling gaan boeien, nemen wij toch een zekere, moeilijk definieerbare vooruitgang waar. Wij zijn van mening, dat Dujardin zich van nu af aan beter op zijn gemak voelt. Sinds Conscience het stadium van zijn eerste, nog wat geforceerde romans te boven was en hij voortaan zijn pen in dienst zou stellen van de beschrijving van het alledaagse leven, zette ook Dujardin een punt achter zijn reeksen eerbiedwaardige grijsaards, heldhaftige

ridders en smachtende jonkvrouwen Plots verschijnen van onder zijn scherpge-spitste lithografeerstift de vrome landlieden met hunne tedere gaden, omringd door hun liefhebbend kroost de in beeld gebrachte echo van Conscience's zangerig sentimentele verhalen Men kan moeilijk ontkennen, dat deze tekeningen in lichte en dromerige lijnen geen passende vertolking zijn van Conscience's landelijke idyllen Graag geven wij toe, dat zij heel wat beter genietbaar zijn, dan de historische illustraties van voorheen Maar toch gaat Dujardin ook in deze verjongde versie spoedig vermoeden en verliezen zijn tekeningen na korte tijd alweer haar oorspronkelijke frisheid

De verklaring voor het feit, dat tekenaar en auteur zich steeds op elkaar tonen ingespeeld, zelfs zó, dat men met inachtneming van de nodige relativiteit zou kunnen zeggen, dat Dujardin een ideaal Conscience-illustrator geweest is, menen wij te moeten zoeken zowel in een psychische als in een tijds-overeenkomst Enerzijds zijn de krachteloze figuren uit Conscience's romanwereld na verwant met de weke waspoppen, ontsproten aan de verbeelding van Dujardin, anderzijds ademen beide kunstenaars de geest van eenzelfde tijd, een tijd, die na de exaltatie van het Keizerrijk en de *Sturm und Drang* van de Romantiek het gevoel voor werkelijke dramatiek had ingeruild tegen sentimentaliteit en gezapigheid Men verwondere zich dan ook niet, als tekenaar en schrijver er alle blijk van gegeven hebben, elkaars werk niet enkel aan te voelen, maar zelfs hogelijk te waarderen Het feit, dat Dujardin's illustraties steentekeningen zijn, verhoogt nog haar vlakke en weke effect, vooral wordt ons dit duidelijk bij een vergelijking met Duitse omtrekkeningen, die behalve dat zij meestal zijn uitgevoerd door artisten van groter formaat, gereproduceerd zijn in een techniek — kopergravure en een enkele maal ets —, welke zelfs aan de meest ijle lijnen nog een ongewone kracht en zwarteheid geeft

Vijf jaar na zijn eerste Conscience-illustraties maakte Dujardin voor Buschmann enige tekeningen ter verluchting van *De Loteling* en *Baes Gansendonck* Hiermee is zonder veel ophef de bewuste stap gezet vanuit het voorbijgeleeden in het nabije heden In datzelfde jaar 1850 verandert Conscience van uitgever en komt hij terecht bij J P Van Dieren, met wie hij in de loop der jaren een hechte vriendschap zal sluiten (19) In een ontstellende hoeveelheid volgen nu de romans elkaar op en dit gaat zo voort tot 1879 Elk werk is geïllustreerd met twee tot vier platen hors texte in steendruk Zelden laat Dujardin Conscience in de steek en treffen wij niet zijn signatuur, dan is het die van zijn leerling Jan Bertou, die met minder overtuiging, maar toch niet onverdienstelijk het voetspoor van zijn leermeester gedrukt heeft (20)

Hoewel het grootste deel van Dujardin's productiviteit gestaan heeft in het teken van Conscience, heeft hij toch nog kans gezien, om ook voor enige andere Vlaamse auteurs te werken Zo tekende hij in 1853 een viertal platen voor Mussely-Boudewijn's *Walter van Heule, Raedsheer der Kastelny van Kortryk in de XIIIe eeuw*, een opdracht, waarbij de oude historiserende Dujardin weer

om de hoek kwam kijken. Ook de gebroeders Snieders, typische Vlaamse volksauteurs, mochten een enkele maal van Dujardin's illustratietalent profiteren. Boeken als *De gouden Willem. Verhael uit de Kempen* (1864) van Dr. Jan Renier en *Op de Bruiloft* (1864) en *Op den Toren* (1867) van August Snieders deden de tekenaar terugkeren tot de alledaagse realiteit, waarin ook de verhalen van Conscience zich afspeelden en ontvingen van hem eenmaal één en tweemaal vier illustraties.

Het merendeel van de romans, geschreven door de gebroeders Snieders, is geïllustreerd door Bernard Wittkamp. Deze omtrektekenaar zou zijn leermeester Dujardin tot 1860 op de voet volgen, om na die tijd een andere weg in te slaan en zijn spichtige lijnen te verzaken voor volle, contrastrijke vormen, met een vet potlood getekend. Van een middelmatig omtrektekenaar wordt hij aldus een middelmatig tekenaar zonder meer. Een groot aantal romans van August Snieders, *De Arme Schoolmeester*, *Beelden uit ons leven*, *Burgerdeugd*, *De Orgeldraeyer*, *De Gasthuisnon*, *De Verstooteling* en *Fortuinzoekers*, allen verschenen bij Van Dieren tussen 1851—1858, tellen elk één tot vier platen van J. B. Wittkamp, getekend volgens het recept Dujardin. Met *De Wolfjager*, daterend van 1860, maakt Wittkamp zich van zijn leermeester los. August Snieders' volgende romans, *Avond en Morgen* en *Arme Julia*, verschijnen in 1860 en 1861 bij de gebroeders Van Es te Amsterdam, geïllustreerd met resp. één en veertien platen van Wittkamp. Als August na enige omzwervingen (21) in 1876 weer bij Van Dieren terugkomt, maakt Wittkamp nog één tekening voor diens *Waar is de vader?* (22) Voor het minder omvangrijke oeuvre van Dr. Jan Renier tenslotte, in hoofdzaak verschenen tussen 1852—1860, tekent Wittkamp ook nog enige spaarzame platen; wij komen deze tegen in *Het Kind met den Helm*, *De hut van Wartje Nulph*, *De Meesterknecht*, *Amanda* en *De Lelie van het gebucht*.

Félix De Vigne, historieschilder en lid van vele artistieke en wetenschappelijke genootschappen in binnen- en buitenland, was een ijverig beoefenaar van de middeleeuwse costuumkunde, maar een tekenaar met bitter weinig verbeelding. Costuumplaten in omtrektekenstijl dateren reeds uit de dagen van Thomas Hope (23) en zijn dus geen uitvinding van De Vigne, die deze eer overigens graag voor zich zou hebben opgeëist. In een onbezielde tekentrant, die hij zijn hele leven lang niet zou afleggen, debuteert De Vigne met een omvangrijk *Vade-Mecum du Peintre ou Recueil de Costumes du Moyen Age pour servir à l'histoire de la Belgique et pays circonvoisins*, dat hij tussen 1835—1840 zelf in de handel brengt. Historische optochten waren een eveneens dankbaar onderwerp voor De Vigne's tekenpotlood. Ter illustratie van een *Beschryving van den Historischen Stoet der Graven van Vlaenderen* door zijn vriend Edmond De Busscher tekende hij in 1849 een uitvouwbare overzichtsplaat. Grotere mogelijkheden werden hem drie jaar later geboden, toen hij niet minder

dan tachtig platen moest tekenen voor een *Album du Cortège des Comtes de Flandre*, eveneens met een beschrijving van De Busscher. Het genre schijnt opdrachtgevers en uitvoerder bevallen te zijn, want in 1853 moest De Vigne voor de gebroeders De Busscher in tien taferelen de *Chars du Cortège des Comtes de Flandre* uitbeelden. Al deze optochtalbuns zijn slechts genietbaar, wanneer zij met de hand gekleurd zijn; voorzover de uitgever dit niet aan de kopers overliet, heeft hij zich hiervan op een verdienstelijke wijze gekweten. Een meer instructieve, zelfs pseudo-wetenschappelijke tendens, zoals ook het *Vade-Mecum*, hadden De Vigne's *Principes du Dessin d'Imitation*, verschenen in 1850, *Recherches Historiques sur les Costumes Civils et Militaires des gildes et des corporations de métiers, leurs drapaux, leurs armes, leurs blasons, etc.*, verschenen in 1854 en tenslotte zijn *Moeurs et Usages des corporations de métiers de la Belgique et du Nord de la France*, verschenen in 1857. Al deze platen hebben geen andere dan documentaire pretenties, zodat wij ons niet bedrogen behoeven te voelen, als wij tevergeefs zoeken naar picturale kwaliteiten.

V

Afgezien van de omtrektekening, was de rol, die de lithografie na 1850 speelde in de illustratie van het boek, zeer onbeduidend. Uitgaven als J. B. Van Rijswijk's (24) *Volkslust of bekel en luim*, dat in 1851 geïllustreerd werd met drie erbarmelijke lithografieën van Carolus en J. de Saint-Genois' *Feuillets détachés*, die een jaar later verschenen met niet minder erbarmelijke lithografieën van Théodore Canneel — historieschilder zoals Carolus, maar daarenboven directeur van de Academie van Gent (25) — spreken voor zichzelf en vormen een onbarmhartige graadmeter van het lage peil, waartoe de lithografie als boekillustratie was afgedaald.

Na 1860 constateert men een geringe opleving. De geest van de Romantiek, in de verte nog steeds de bron, waaraan de boekillustrator zich laafde, was uitgeput; zij stond op het punt om vervangen te worden door de geest van een nieuwe tijd. Het procédé bleef behouden, om nog een enkele maal met succes gehanteerd te worden. Jean Herman vervaardigde een zevental illustraties voor *Un bain de mer*, een gedichtenbundel van Léon Jacques, die het licht zag in 1861. De allure van deze tekeningen is wat week, maar het is eerlijk werk, dat gunstig afsteekt tegen het geknoei van een decade her en stellig een vermelding waard. Het plaatje, dat dienst doet als frontispice: een rijzige, in gepeins verzonken vrouwenfiguur, verradt enige *Pre-Rafaëlitische* invloed. Een meer overtuigend doorschemeren van de Engelse illustratoren der *Sixties* (26) — en met name van William Holman Hunt (27) — zien wij in de *Contes Posthumes* van Louise Bovie, een werkje dat het licht zag in 1870 en geïllustreerd is met zes lithografieën van een familielid van de schrijfster, V. Bovie. Bovie's tekentrant is nerveus en elegant en hoewel niet alle plaatjes even sterk

zijn, geven zij een sierlijk voorkomen aan deze overigens conventionele uitgave.

Als sluitstuk op de boekillustratie in lithografie zou men — met voorbijzien van bovenstaande bescheiden uitgaven — de *Chansons publiées au bénéfice des pauvres par la Société vocale d'Ixelles* kunnen beschouwen, een luxe-editie (28), waaraan onder de redactie van J. F. L. Bovie meewerkten de literatoren Emile Greyson, Charles De Coster en Victor Lefèvre, de componisten Ermel, Auguste Greyson en Huberti en de lithografen Billoin, De Schampheleer, Ad. Dillens, Fourmois, Ghemar, Gosselin, Kindermans, Lauters, Musin, Quinaux, Seghers, Simonau, Stroobant, Taymans, Van Seben, Van Severdonck en enige anonymi. Dit werk, dat in 1864 in druk verscheen bij Gouweloos, bevatte 25 illustraties hors texte en een portret van de initiatiefnemer Bovie. Bij een zo grote verscheidenheid van medewerkers is het evident, dat het resultaat geen indruk van grote eenheid maakt. Sommige illustraties doen aan het geheel meer kwaad dan goed, anderen vallen op, al is het niet dank zij haar kwaliteit, dan in ieder geval door haar originaliteit. Dit laatste wellicht niet zozeer, wanneer men haar afmeet naar hetgeen er in diezelfde tijd ook overal elders reeds in het kunstleven giste, als wel wanneer men deze lithografieën vergelijkt met hetgeen er door Belgische illustratoren voordien in dit medium was gepresteerd. De allure van het merendeel dezer steentekeningen is uitgesproken modern en zelden voelt men nog de aansluiting aan het romantisch verleden. Seghers, Van Severdonck, Dillens en Fourmois steken als boekillustratoren duidelijk boven de rest uit. Van een lichte scabreusiteit vallen tekst noch platen vrij te pleiten. Een scabreusiteit, tevens een op een onderlinge code gebaseerde geheimzinnigheid, welke hangt om alles, waarin de *Société des Agathopèdes* een hand heeft gehad. De auteurs alsmede vele der illustratoren van deze *Chansons* hebben deel uitgemaakt van dit uiterst merkwaardige gezelschap, dat als devies voerde *amis comme cochons* en waarover de sluier nog steeds niet volledig is opgelicht. (29)

VI

De satyre heeft de Belgische kunstenaar vóór Rops nooit erg gelegen; dit in tegenstelling met het naburige Frankrijk, waar lithografie en caricatuur een onverbrekelijk pact gesloten hadden, en met Engeland, waar de ets favoriet was voor spotters en criticasters. Het zou, te rekenen vanaf het begin der onafhankelijkheid, nog jaren en jaren duren, eer zich in België een voedingsbodem vormde, waarop zelfobservatie, zelfcritiek en zelfspot konden gedijen, eer de Belgische kunstenaar voor dit alles rijp was. Eerst bij het naderen der jaren vijftig begint er iets te groeien, wat in deze richting wijst, maar geest en talent ontbraken en zelfs de goede smaak komt niet zelden in het gedrang.

Stroobant heeft in het satyrische genre een aantal kleine, weinig bekende

werkjes op zijn naam staan. Tweemaal, in 1845 en in 1848, parodieerde hij onder de titel *Promenade Charivarique* (30) en tesamen met de journalist Théodore Léon Jouret de Brusselse Salon. Deze *Promenades*, waarvoor een *société d'artistes et de gens de lettres* (31) verantwoordelijk heette te zijn, zijn uitgevoerd in een klein en handig formaat en tellen een menigte tekeningen — eerkrabbels — op steen. Uit hoofde van haar rariteit maken zij aanspraak op vermelding, maar ook gezien het feit, dat zij o.i. Rops beïnvloed hebben, toen hij tien jaar later Uylenspiegel de Salon rondvoerde. Met de zes tekeningen, die Stroobant in 1848 maakte voor J. B. Thémont's *Almanach Fantasco-Prophe-tico-Comico-Medico-Pharmaceutico-Rococo* blijven wij in hetzelfde genre en hebben wij alle krabbels van dit soort — vóór Rops erop zou doorgaan — naar best vermogen opgesomd. Deze oogst van buitennissigheden is gekenmerkt door een gewilde slordigheid, door een opzettelijke overdrijving, die ontaardt in wanstaltige vervormingen, welke weinig meer met geest en humor hebben uit te staan. Dichter bij de realiteit houdt Stroobant zich in de *Types Artistico-Burlesques*, een album met caricaturen van vooraanstaande figuren uit de artistieke en literaire wereld, dat in 1847 door V. De Prins in samenwerking met de lithograaf Degobert werd uitgegeven en welks juiste omvang en samenstelling ons niet bekend is. (32) Volgens de formule, in die tijd gebruikelijk, bestaan deze caricaturen uit de potsierlijke combinatie van een zeer precies weergegeven portretkop en een klein parmantig lichaam. De tekenaar in Stroobant heeft hier meer van zijn gading gevonden, dan in de krabbels naar schilderijen op de Salon. Toch is deze op andere gebieden zo eminente lithograaf bij iedere stap op het glibberige pad van de satyre gestruikeld door zoveel geforceerdheid, dat dit facet van zijn kunstenaarschap wellicht beter buiten geding gebleven ware.

Stak Stroobant de draak met vertegenwoordigers uit de wereld van de kunst, enige humoristische of zich humoristisch wanende lithografen deden dit met personen en voorvallen uit de burgermaatschappij. De prentenkoopman Tessaro moet in 1847 een begin gemaakt hebben met de verspreiding van een collectie wekelijks verschijnende pamfletten onder de titel *Le Musée des Rieurs*. Deze pamfletten zijn gedrukt in meerdere tinten en soms nog met de hand bijgewerkt; zij dragen een vervolgnummer en zijn voorzien van Franse en Engelse onderschriften. Al evenmin als wij het juiste aantal lithografieën kennen, zijn wij ingelicht omtrent de medewerkers. (33) Ons oordeel kunnen wij slechts baseren op een achttal nummers, die voor rekening komen van Canelle. (34) Deze lithograaf is geen geboren humorist; hetgeen hij uitbeeldt moet hij eerst in scène zetten, want een natuurlijke feeling voor komische voorvallen en verrassende situaties is hem even vreemd als decentie en goede smaak. Op een vulgaire wijze haalt Canelle zijn medeburgers over de hekel; hij heeft een hang naar het dubbelzinnige en licht voorstelbare grappen met de titels *Honni soit*

qui mal y pense, Honni soit qui mal y voit, Plusieurs points de vue, Les maris à la chasse, Bains de mer à Ostende moeten de pointe vergoeden, die aan de tekeningen zelf ontbreekt. Rops, die zich eveneens op dit terrein heeft bewogen, maar daarbij de trivialiteit van een Canelle heeft weten te vermijden, zinspeelt op dit werk in een brief aan een zekere Noilly als zijnde een *fort mauvais recueil*, tevens voor hem een waarschuwing, hoe het *niet moest*. (35)

Waar kon een tekenaar, belust op het excentrieke, de mensheid beter bestuderen, dan in Kurort of badplaats? Had Spa reeds meer dan een eeuw alles, wat naam, geld en een kwaal had, tot haar Casino, haar bronnen van weldoend water en haar prachtige omgeving getrokken, de jaren dertig en volgende brachten een gevaarlijke rivale ten tonele: Oostende met haar zeebaden. Niet alleen trof men er een hypermodern Casino, logeerde men er in uitstekende hotels en was er een riante boulevard voor de dagelijkse wandeling, maar zieken — inzonderheid zij, die leden aan een dreigende blindheid, aan klierziekten en aan zenuwaandoeningen — konden in zee afdalen of zich in zee doen dragen, om er heul en wellicht beterschap te vinden. Ook gezonden raadde men het zeebad aan, hoewel voor hen toch op de eerste plaats de geneugten, die achter het strand lagen, bestemd waren. Théodore Van Hecke beschrijft ons het bonte leven van deze badplaats omstreeks het midden van de vorige eeuw: '... L'Angleterre y verse ses ladies vaporeuses, ses touristes enquêteurs, ses spéculateurs hardis et ses marchands fallacieux; l'Allemagne ses commis voyageurs, ses conseillers auliques et ses baronnes légères; la France ses lions, ses artistes chevelus et ses femmes incomprises...' (36) Spoedig zijn het niet meer de lijders aan chronische kwalen, maar is het de beau monde, die de promenades en de lees-kabinetten, de eetzaal der hotels en de bal- en speelzalen van het Casino bevolkt. En, hetgeen aan een verblijf te Oostende een speciale piquanterie gaf: 's ochtends, op een uur, dat de zon nog geen schade kon toebrengen aan de tere en blank bewaarde huid der dames, gaf men elkaar rendez-vous op het strand: de heren — met wapperende manen en opgedraaide knevels, gekleed in badpakken met zebrastrepen en lange pijpen — plassen vrolijk rond in het zilte water en vormen een natte bedreiging voor hunne dames, die in dunne, geheel omhullende gewaden vanuit hoge badkoetsen door haar kameniers, of door forse vissersvrouwen, die in het seizoen hiervan een bijverdienste maken, een klein eind in zee worden gedragen. De badgast is onbeschrijfelijk, moet Van Hecke aan het einde van zijn opstel bekennen: '... la physionomie du baigneur est aussi variée que ses goûts et ses habitudes sont différents. C'est un Protée qu'on saurait reproduire individuellement sous mille aspects divers, mais qu'on doit renoncer de pouvoir peindre comme type général...' (37)

Een zevental artisten hebben Oostende in zijn verschillende aspecten afgeschilderd, verheerlijkt of bespot: Ghemar, Manche, Stroobant, Hendrickx, Eeckhout, Canelle en Gerlier. De vroegste albums, aan deze badplaats gewijd, zijn documentaires, terwijl het zo goed als zeker is, dat bij de uitgevers ook een

propagandistisch doel heeft voorgezet. Ghemar en Manche voerden een zetal steentekeningen uit, die door Elleboudt te Oostende in meerdere tinten gedrukt en met een tekst van Victor de Laveleye in de handel gebracht werden onder de verzamelnaam *Album d'Ostende*. Deze nogal conventionele gezichten dateren reeds van 1841; enkel de strandboulevard is uitgebeeld en zij culminereren in de belangrijkste trekpleister van dit oord, het *Kurbaus*. Tesamen met J. Buffa geeft Elleboudt zes jaar later de *Monuments et Vues d'Ostende* uit; de twaalf, in twee tinten door Masson te Brussel gedrukte lithografieën zijn getekend door Stroobant en in woord verduidelijkt door J. B. Lauwers. In 1853 volgt hiervan een reprise door Daveluy, gevestigd te Brugge en Oostende, ditmaal onder de titel *Souvenir d'Ostende*. Ook Stroobant is niet meer dan een gewillig tekenaar geweest van hetgeen Oostende de badgast aan confort en bouwkundig schoon te bieden had en voor verrassingen stelt hij ons niet. Een nieuwe noot echter is de opkomende belangstelling voor het zozeer met de strandboulevard contrasterende vissersdorp, zijn schilderachtige bevolking, zijn miniatuurhaven en de op het strand getrokken schepen. Hieraan gewijd verschijnen in 1854 bij Daveluy-d'Elhougne de *Souvenirs d'Ostende. Vues marines, paysages, costumes*, tien platen, op steen getekend door Gerlier en ingeleid door de op dat moment in België in ballingschap vertoevende kunstcriticus Thoré-Bürger en diens Belgische vriend en gastheer Félix Delhasse. Het is opvallend, dat het in al deze publicaties steeds de kuststrook, maar nooit de zee is, welke in de ware zin van het woord gelanceerd wordt. Zo komt het ook niet voor, dat de zee als zodanig in beeld is gebracht; trouwens, de zee met haar steeds wisselende aspecten, met haar nooit stabiele contouren en met haar verraderlijke spelingen van licht en lucht, moet de lithograaf hebben afgeschrikt; wij kennen geen enkele landschapslithografie, waarvan de zee een wezenlijk bestanddeel vormt.

Langzaam verliet de lithograaf het Casino, de boulevard en het vissersdorp, om af te dalen naar het strand en daar te tekenen, wat zich, hoe merkwaardig ook, aan zijn ogen voordeed. Hendrickx, die zelden de lithografeerstift ter hand placht te nemen, maakte — onder de titel *Avant-Pendant-Après* — in 1855 voor Muquardt een triptiek van het zeebad. Drie grote, door Simonau & Toovey gedrukte, *aquarelles d'après nature en plusieurs teintes* geven ons een anecdotisch, maar daarbij niet minder realistisch beeld van het omslachtige genoegen, dat in die tijd een zeebad heette. Hendrickx zou zijn naam beslist oneer hebben aangedaan, wanneer hij ons hiervan niet een in alle delen natuurgetrouwde reportage gegeven had, een reportage, die bovendien ontstellend knap getekend is. Het jaar daaropvolgend komt Buffa, gevestigd te Brugge en Oostende, met een plaatwerk van Victor Eeckhout (38) en de Franse lithograaf Gerlier (39) op de markt, dat als titel draagt *Types Pittoresques et Scènes de la Plage d'Ostende pendant la Saison des Bains de Mer*. De acht hiertoe behorende lithografieën zijn in meerdere tinten gedrukt op de persen van Simonau

& Toovey. Zij onderscheiden zich van het voorgaand album door een grotere losheid en haar bijna speels karakter. Zo begaafd als Hendrickx en zo ongedwongen als Eeckhout, zo stijf en fantasieloos is Canelle. In 1858 publiceren Géruzet te Brussel en Wahlen-Fierlants te Oostende van deze lithograaf een uit veertien platen bestaand en door Simonau & Toovey in meerdere kleuren gedrukt *Album de Vues d'Ostende*, dat zich beperkte tot de algemeen bekende gezichten. Enige jaren later — de juiste datum is ons niet bekend — geeft de boekhandelaar Ferdinand Claassen, die, hoewel woonachtig te Brussel, gedurende het seizoen zaken dreef te Oostende en te Blankenberghe, Canelle opdracht tot het tekenen van een tweetal albums, het *Souvenir d'Ostende*, dat twintig platen moest bevatten, en het *Souvenir de Blankenberghe*, dat met acht platen kon volstaan. Hier treedt ook de badgast weer op de voorgrond, tesamen met de visser; aan deze beiden wijdt Canelle in het ene album tien, in het andere één plaat. Ofschoon het duidelijk is, dat de tekenaar hier gestreefd heeft naar een natuurlijke, licht anecdotisch gekleurde weergave, kunnen wij over het resultaat maar matig enthousiast zijn. Tenslotte verdragen wij Canelle dan nog beter als lithograaf van bezienswaardigheden als de haven, het vissersdorp en de eeuwige boulevard.

Eerst als Cham, na een bezoek aan de Belgische kuur- en badplaatsen het bestaan heeft, om onbeschaamd de draak te steken met alles, wat hij daar had gezien, voelen ook lithografen als Gerlier en Ghemar zich op hun beurt geroepen, om hun badende landgenoten een lachspiegel voor te houden. In 1858 waren bij Géruzet te Brussel een *Album de caricatures sur Spa* en een *Album de caricatures sur Ostende* (40) verschenen, waarin het betere publiek het geducht te ontgelden kreeg van deze brutaalste der Franse caricatuurtekenaars, maar waarin de grens der oirbaarheid niet werd overschreden. Wanneer Ghemar en Gerlier in 1859 met een album *Spa, redoute* op de markt komen, is het niet moeilijk te raden, wie hen hiertoe inspireerde. Van de achttien lithografieën bestaat de helft weliswaar uit onschuldige gezichten van Spa en omgeving, maar in de negen resterende platen is het vroegere mengsel van goedmoedige spot en oprechte verbazing verworpen tot een vulgaire spottennij. In datzelfde jaar wagen beide lithografen — ditmaal Gerlier en Ghemar — ook een aanval op de badgast van Oostende, zich bedienend van een klein album, dat zij de titel *Ostende photographié* geven en dat een grote menigte slordige satyrische tekeningen bevat, die overigens niets uitstaande hebben met de pas ontdekte fotografie. Ook hier weer wordt een humor gedebiteerd, die kwalijk met smaak en nog minder met geest te rijmen valt. Deze tekeningen komen niet uit boven het peil van een grove en onbegrepen imitatie van Cham's *esprit canaille*; zij missen de virtuositeit van het voorbeeld en zij duiden op de diepte, waartoe een genre kan vervallen, terwijl het zichzelf op een hoogtepunt waant.

Een schakel tussen Stroobant's *Promenades Charivariques* en Rops' *Uylenspie*.

gel au Salon vormt *Le Diable au Salon*, een anonym geschrift van Luthereau, dat met het gefingeerde uitgeversadres *Caquet-Bonbec & Cie* in 1851 gelanceerd werd als een *Revue comique, critique et très chique de l'Exposition des Beaux-Arts; en trois numéros, par Japhet, frère de Cham et fils de Noé; avec une foultitude d'illustrations sur pierre et sur bois, par les premiers maçons et les meilleurs charpentiers du pays*. De uitvoerige titel laat geen twijfel bestaan, op wie de ons bekende humorist zich heeft geïnspireerd. Dit is ons zeer welkom, want anders hadden wij het voorbeeld in deze onnozele krabbels niet eens teruggekend.

De eigenlijke voortzetter van Stroobant's *Promenades Charivariques* is de jeugdige Rops. (41) Zoals die van zovelen nam ook zijn carrière een aanvang bij Cham en Gavarni. Aan hen heeft hij zich gespiegeld, toen hij als twee-entwintigjarig student met enige vrienden de *Almanach Crocodilien pour 1856* uitgaf. Het is een goedgeluimde farce, doch méér kan men van deze brochure niet zeggen. Uit een zelfde soort krabbels bestonden vele van Rops' bijdragen tot het enige maanden nadien opgerichte weekblad *Uylenspiegel, Journal des ébats artistiques et littéraires*, waaraan hij evenwel slechts twee jaar medewerker zou blijven; net lang genoeg, om zich voortaan als satyricus te stellen onder het teken van de Vlaamse zotskap *Uylenspiegel*. Een samenbundeling van Rop's caricatures in dit blad verscheen in 1861 onder de titel *Almanach d'Uylenspiegel*. Grote overeenkomst vertonen vele van deze plezierige krabbels met de kleine schetsjes, die hij een jaar later maakt voor zijn vriend Théodore Polet de Faucoux ter illustratie van diens onder de schuilnaam *Sylvain* gepubliceerde *Suarsuksiorpok ou le Chasseur à la Bécasse*. Een helaas meer geforceerde indruk maakt Rops op ons, wanneer hij, in het spoor van Charivari en de Duivel, zijn boezemvriend, de olijke Tijl, op de Brusselse Salon rondvoert. Achtereenvolgens verschijnen onder de titel *Uylenspiegel au Salon de Revues de l'exposition* van 1857 en 1860. Zij maken een slordige indruk, roepen reminiscenties op aan Stroobant's *Promenades Charivariques* en doen ternauwernood de kunstenaar vermoeden, die zich in latere jaren uit deze debutant zou ontwikkelen. De *Uylenspiegel's* op de Salon hebben nog twee nazaten. In 1861 maakte Rops 24 caricaturen in heliogravure, die het licht zagen als een *Salon inédit* en wier kwaliteit wij op één lijn stellen met die van de *Uylenspiegel's* op de Salon. Een brochure tenslotte, die wel eens ten onrechte aan Rops is toegeschreven, is de *Revue illustrée* van de Salon van 1869, genoemd naar de onafscheidelijke *Castor et Pollux*. Hebben wij de tekenaar niet kunnen opsporen, wel was het mogelijk, om een duidelijke overeenkomst vast te stellen met Stroobant's *Promenades Charivariques*.

VII

De lithografie heeft zich het langst gehandhaafd in de uitbeelding van landschap en monument. Het commercieele succes, dat dit genre als regel te beurt viel, noodde tot voortzetting maar leidde op de duur tot uitbuiting. Veel middelmatigs getuigt hiervan. Het algemeen heersende verval zou de landschapslithografie echter sneller en onverbiddelijker hebben meegezogen, indien op het moment, dat een *verder* was uitgesloten en stilstaan teruggang betekende, de chromolithografie er niet was geweest. Via het tweekleurenprocédé uit de lithografie voortgekomen, onderscheidt zij zich van deze in niets wezenlijks. Dezelfde artisten hebben zich gelijktijdig en beurtelings van beiden bediend. De praktijk leert ons echter, dat het tweekleurenprocédé bleef voorbehouden voor populaire en weinig betekenende werken, terwijl, zo gauw men een zekere luxe beoogde, de chromolithografie of méérkleurendruk te baat werd genomen. Kan men zeggen, dat de tweekleurendruk geleidelijk aan afzakt tot clichématigheid en ontzieling, de chromolithografie roept voor ons eer het beeld op van een statige verschijning, die een moment lang verblindt, om plotseling weer in het niet te verdwijnen. Gedwongen, om orde te scheppen in de voor ons liggende materie, maken wij, zoals wij dit eerder deden naar aanleiding van de landschapslithografie rond 1840, een onderscheid tussen onderstroom en bovenstroom. Met het tweekleurenprocédé gaat het sinds 1850 bergafwaarts, de chromolithografie heeft de rol van de lithografie overgenomen, zolang het drukkers en uitgevers beliefte en zolang het publiek geneigd was hiervan de kosten te dragen.

Een lithograaf, die wellicht niet geheel en al naar tijd, maar wel naar zijn middelmatige prestaties gerekend mag worden te behoren tot de fantasieloze periode van na 1850 is de gelegenheidsartiest Vasse (42). In 1846 debuteert hij met een *Voyage à Rochefort et à la Grotte de Han*, bedoeld als het eerste deel van een serie *Excursions en Belgique*. Vasse's schetsen zijn op steen gezet door Kindermans en Bauwens en zij zijn, hoe pover ook, de kiem van een groot, maar onvoltooid gebleven werk, dat getiteld was *La Belgique par Province* en waarin Vasse enige voorname firma's had geïnteresseerd, te weten Doux fils te Namen, de Lithographie Royale de la Vve P. Degobert te Brussel, Desoer te Luik en Amyot te Parijs. *La Belgique par Province* was opgezet in excursies en aan iedere provincie zouden de gecombineerde uitgevers 100 tot 200 platen wijden. Namen kwam uiteraard het eerst aan de beurt, temeer waar een begin reeds gemaakt was. Op de bescheiden reis naar Rochefort volgt nu een honderdtal nieuwe platen, naar tekeningen van Vasse op steen gezet door Kindermans, Bauwens, Fourmois, Lauters, Canelle, Van der Hecht, Stroobant, Ghemar en de Peellaert. Waarschijnlijk is men aan dit werk begonnen in 1844, dus nog vóór de publicatie van de *Voyage à Rochefort*, de tot twee albums verenig-

de 130 platen dragen evenwel het jaartal 1846. Dit is een hoog tempo voor een zo groot aantal platen en de sporen kunnen wij dan ook aan het resultaat aflezen. Ondanks de titel heeft dit provinciealbum niets pittoresks. Het is bovendien een duidelijke arbeid aan de lopende band geweest, waarmee artisten als Lauters, Fourmois en Stroobant zich eigenlijk geblameerd hebben, terwijl Canelle, Van der Hecht en Ghemar er hun middelmatigheid, de Peellaert, Bauwens en Kindermans hun dilettantisme mee bewijzen. Tot hun verdediging zij echter gezegd, dat de grootste schuld van alles bij Vasse ligt, die noch artist, noch tekenaar was en die beter gedaan had, met zich bij zijn eigen stiel te houden.

Niettemin gaan de werkzaamheden door en wordt de provincie Namen gevolgd door *La Province de Liège Pittoresque*, met tachtig platen voltooid in 1848. De uitvoerders van Vasse's tekeningen zijn ditmaal Stroobant, Fourmois, Canelle, Van der Hecht, Gerlier en Gratry, terwijl wij als een bijzonderheid de overschakeling opmerken naar een flets driekleurenprocédé. Vier jaar later dienen achttien tot dit album behorende platen, vermeerderd met twee nieuwe, voor een publicatie, die getiteld is *La Province de Liège Illustrée*. Hierop volgt, nog steeds in dezelfde serie, *Les Châteaux, les Ruines, les Monuments et les Sites Pittoresques de la Province d'Anvers*, een album met dertig platen, in drie kleuren gedrukt en ongesigneerd, dat in 1855 compleet was. Gelijk wordt dan een begin gemaakt met *Les Châteaux, les Ruines, les Monuments et les Sites Pittoresques de la Province de Hainaut*, bestaande uit nog slechts 25 lithografieën, uitgevoerd door Gratry en Van der Hecht en gedrukt in drie kleuren. Men ziet, hoe het aanvangstempo niet is volgehouden; toch zijn de platen er ondanks de rustiger afwerking niet beter op geworden. De onderneming stagnaert en wordt tenslotte gestaakt. Daar de teruggang van het procédé en de verdorring van de fantasie steeds duidelijker aan het licht kwamen, behoeven wij om het vastlopen van Vasse's project bepaald niet rouwig te zijn.

In de marge van *La Belgique par Province*, wijdde Vasse ook enige albums aan landsheerlijke bezittingen. In 1853 draagt hij aan prinses de Ligne, geboren Lubomirska, een uit twaalf lithografieën bestaand *Souvenir de Beloeil* op, dat is uitgevoerd door Van der Hecht, Gratry en Gerlier. Voor Leopold I tekende hij *Le Château de Tervueren*, vier gezichten op steen gezet door Gerlier en Van der Hecht. Acht lithografieën wijdde hij in 1855 aan *Le Domaine de Duras*, gedrukt in drie kleuren, doch zonder enige signatuur van verantwoordelijke lithografen. Datzelfde jaar tenslotte volgt *Le Domaine et la Chapelle St. Ermeline à Maillart*, een album van zes platen, welks uitvoering wij aan Van der Hecht menen te mogen toeschrijven. Vergelijken wij de laatste vier albums met de op een zoveel grotere schaal en voor een zoveel breder publiek opgezette excursies door België, dan moeten wij constateren, dat de prinselijke en koninklijke opdrachten de beste resultaten hebben opgeleverd. Dit neemt echter niet weg, dat Vasse ook hier een middelmatig tekenaar blijft,

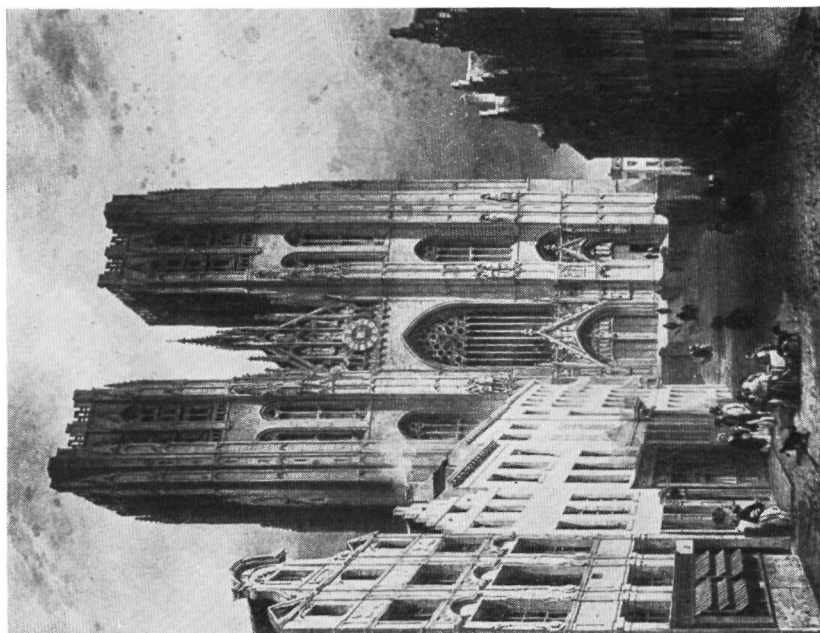
tekenaar voor den brode, die ons herinnert aan generaal de Howen, voor wie hij, zelfs op een afstand van méér dan een kwart eeuw, nog de vlag moet strijken.

Royaler van uitvoering en losser van tekenrant zijn de *Souvenirs de Voyage, études de paysages d'après nature, lithographiés aux deux crayons* van de schilder-tekenaar J. Van de Putte; zij bestaan uit vier afleveringen van zes lithografieën, gedrukt in twee tinten, en voorzien van omslagen in pittoreske trant, die kwalijk meer passen in het verschijningsjaar 1855. De reizen in kwestie strekken zich niet verder uit dan de Belgische provincies en haar tekenaar toonde een speciale voorliefde voor landhuizen, de meest lonende projecten, zoals vóór hem ook de Howen en Vasse begrepen hadden. De *paysages* zijn bijzaak en wanneer zij voorkomen, heeft Van de Putte ze gekozen in de parken, die behoren bij de door hem in beeld gebrachte buitenverblijven. De kwaliteit van deze platen steekt overigens gunstig af bij hetgeen Vasse ons bood en wij betreuren het dan ook, dat dit het enige lithografische album is, dat wij aan Van de Putte kunnen toeschrijven.

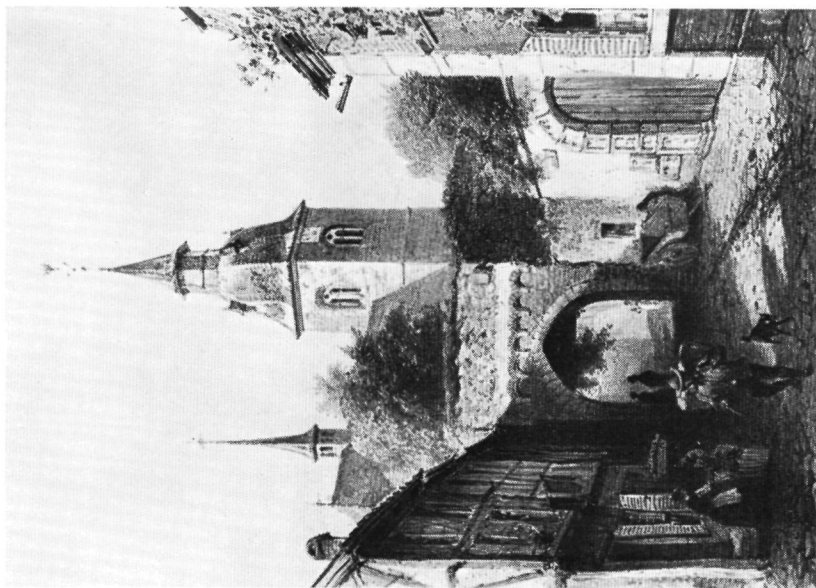
Onvermijdelijk was, dat ook de fantasie van tekenaars van stadsgezichten raakte uitgeput, dat ook dezen vervielen in herhalingen. Niet alleen zagen verschillende artisten dezelfde bezienswaardigheden vanuit dezelfde hoek en met dezelfde ogen, maar ook zag men er geen kwaad in, naar anderen te copiëren. Het publiek scheen zich hier weinig om te bekommeren en de uitgevers profiteerden van de eenmaal gevestigde populariteit van een genre, dat zij zonder moeite met herdrukken of kleurloze nieuwe producten in stand hielden.

Reeds vóór 1850 zet een stroom van ontleningen, herdrukken of slecht verzorgde originele lithografieën in. *Les Délices de la Belgique ou Description historique, pittoresque et monumentale de ce royaume*, een omvangrijk boekdeel, dat geschreven is door de archivaris A. Wauters en in 1844 werd uitgegeven door de Société des Beaux-Arts, bevat 102 onbenullige steendrukjes, *cameaux*, die links en rechts gecopieerd zijn naar bestaande albums, maar die niettemin gesierd zijn met de signaturen van Stroobant, Lauters, Ghemar, Van der Hecht, Bielski e.a. Van een ontstellende conventionaliteit zijn ook de *Monuments et Vues de Bruges*, dertig lithografieën van Stroobant, die in twee kleuren gedrukt zijn door Masson en in 1846 zijn uitgegeven door Buffa. Na het *Album Pittoresque de Bruges* van Tessaro, Borremans, Manche en Ghemar voegen deze gezichten niets meer aan onze kennis van het Brugge van die jaren toe; maar, hetgeen erger is, de ons bekende materie biedt ook artistiek geen verrassingen en dit hadden wij van Stroobant anders mogen verwachten. P. J. Daems, een uitgever en prentenhandelaar, die gevestigd was tegenover de St. Gudule, maar die in de loop van de jaren vijftig van Brussel naar Parijs zou verhuizen, liet omstreeks 1850 door Simonau & Toovey een *Collection de Vues de Bruxelles et d'autres Villes de Belgique* drukken, omtrent wier aantal wij in onzekerheid verkeren, maar waarin wij stuk voor stuk copieën herken-

PLAAT XX



A

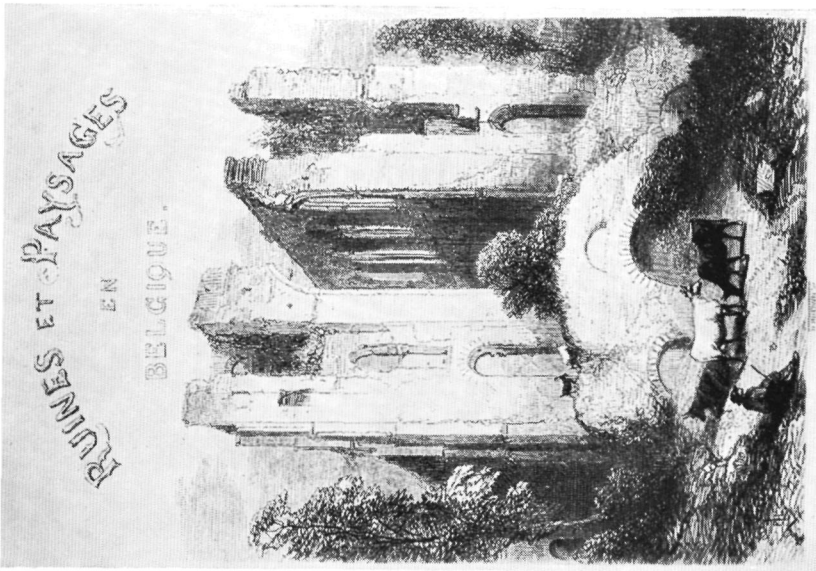


B

A Gustave Simonau, *Eglise paroissiale des Sts. Michel et Gudule à Bruxelles*. 1843.
Principaux Monuments Gothiques de l'Europe.

B Th. Fourmois, *Remagen*. 1854.
Le Rhin Monumental et Pittoresque.

PLAAT XIX



A



B

- A Romantische titelpagina van Brown naar Lauters voor Gens, *Ruines et Paysages en Belgique*. 1849.
- B Romantische bladversiering van Brown naar Hendrickx voor Conscience, *Geschiedenis van België*. 1845.

nen naar ons inmiddels uit den treure bekende gezichten van Lauters, Fourmois, Stroobant e.a. Daems' collega, Tessaro, gaf tezelfder tijd een aantal *Vues de Gand* uit, die door Edwin Toovey naar niet bijster oorspronkelijke tekeningen van F. J. Boulanger op steen zijn gezet en vervolgens met Franse en Engelse onderschriften in twee tinten gedrukt zijn door Simonau & Toovey. Men legge hiernaast de *Vues de Gand* van Stroobant en Fourmois, welke dezelfde uitgever in 1838 op de markt had gebracht, wil men zich vergewissen van de overeenkomstige wandelingen van de makers van het eerste en van het laatste album. De gecombineerde uitgevers Sauvage te Brussel en de Librairie Internationale te Parijs laten op het einde van de jaren vijftig bij H. Borremans een *Nouvelle Collection de Vues et Monuments les plus remarquables de la Belgique* drukken, een werk, dat door Tessaro en Froment beiden wordt overgenomen en dat oorspronkelijk moet hebben bestaan uit veertig lithografieën van Stroobant en Canelle. Wie schetst onze verbazing, hierin een door Canelle verzorgde versie van Stroobant's *Monuments de la Belgique d'après Haghe* te herkennen. De drukkers van de tweede editie van de *Nouvelle Collection* zijn Simonau & Toovey, op wier persen in 1863 ook nog een derde tot stand komt, ditmaal in opdracht van de Librairie des Beaux-Arts en onder de nieuwe titel *La Belgique Artistique et Monumentale*.

De lithograaf, die de verbeelding van het landschap in zwart en wit heeft uitgeluid was Emile Puttaert, auteur van de *Vues du Monastère de Berlaymont* en van de *Etudes de Paysage*, welke in 1875 en 1876 gedrukt zijn op de persen van Ph. Ham. Hoewel de laatsten nog een zekere allure vertonen, was dit toch een succes zonder weerklink, want de landschapslithografie is bij het naderen van het vierde kwart der eeuw definitief uit de belangstelling geraakt van kunstenaar en publiek.

Met voorbijzien van imitaties en tweederangswerk is aan de landschapslithografie in België een waardig eind beschoren in enkele monumentale platenalbums door de beste artisten uitgevoerd en van meerdere stenen gedrukt, die vooral bij een goede kleurtoepassing de illusie scheppen als ware het lithografisch procédé vitaler dan ooit en nog rijk aan beloftes voor de toekomst. Door dit opklaaien van een nieuwe gloed mogen wij ons echter niet laten bedriegen: het is het verzet van het leven vóór de dood intreedt. De illusie is van korte duur geweest: deze nieuwe loot aan de oude stam van de lithografie is verschrompeld vanaf het moment, dat zij verstoken was van een deugdelijke hovenier. Of zeggen wij het duidelijker: de chromolithografie bestond, zolang het bedrijf van de uiterst competente en zeer kunstzinnige drukkers Simonau & Toovey floreerde. (43) Deze bloei heeft niet langer dan tien jaar geduurd. Op-roeënd tegen de stroom van een slechter wordende smaak hebben ook zij de loop van de gebeurtenissen niet kunnen keren en met Simonau's dood in 1870 was de chromolithografie niet méér dan een herinnering.

Charles Muquardt, de ongekroonde uitgeversvorst van de jaren vijftig, neemt het initiatief tot enige plaatwerken, grootser en kostbaarder dan ooit voorheen verschenen waren. Aan Simonau & Toovey had Muquardt de beste drukkers, die hij zich maar wensen kon; lithografen als Stroobant, Lauters en Fourmois stelden hem gaarne hun talent ter beschikking, terwijl het publiek een nog steeds levendige belangstelling koesterde voor rijk uitgevoerde plaatwerken in een voorname presentatie. Onder een gelukkig gesternte moge Muquardt begonnen zijn, het is zijn persoonlijke en niet hoog genoeg te roemen verdienste, dat hij het hem gebodene heeft weten te coördineren, dat hij de niet geringe risico's van dien heeft willen lopen en dat hij zo de negentiende eeuw enige van haar meest opmerkelijke monumenten in chromolithografie heeft geschonken.

In 1852 verschijnen de eerste afleveringen — bestaande uit elk drie chromo's van Stroobant en een historisch-archeologische tekst van Félix Stappaerts — van een kapitaal plaatwerk, dat getiteld is *Monuments d'Architecture et de Sculpture en Belgique*. De eerste serie van dertig platen zou gewijd zijn aan *Le Brabant et les Flandres*, de tweede serie aan *Anvers, Liège, Namur et le Hainaut*. Na twee jaar kon het werk compleet door de uitgever geleverd worden, gebonden in imposante kathedraalbanden. (44) Stappaerts' intelligent geschreven tekst steekt een heel stuk uit boven het verklarend proza, dat voordien werken van dit soort placht te begeleiden. (45) Zoals met Gautier en Baudelaire in Frankrijk, deed omstreeks dezelfde jaren met Stappaerts een beredeneerde esthetiek ook in België haar intrede. De lectuur van Duitse geschriften over kunst en esthetica heeft daarenboven het hare bijgedragen aan Stappaerts visie op de geschiedenis van de kunst, welke hij in de inleiding op het tweede deel aldus resumeert: 'Si maintenant l'on peut revoir d'un coup d'oeil la route trop rapidement parcourue, l'on apercevra trois phases principales. L'art se consacre d'abord à Dieu: artistes pieux, oeuvres mystiques et chastes. Plus tard, la force matérielle domine la puissance morale, les abus de pouvoir éveillent les aspirations de liberté: l'art devenu instrument politique, revêt un caractère de réalisme, de révolte et d'impudicité. Un pas encore: l'esprit d'examen s'introduit, les croyances sont mortes et, uniquement inspiré par la fantaisie individuelle, l'art se refait païen, voluptueux et sensuel...' De Romantiek met haar zucht naar synthese, naar alles begrijpen in één verbeelding van de geest, heeft ook de in andere opzichten zozeer naar de toekomst gerichte Stappaerts nog in haar ban. Was Stappaerts' tekst niet méér dan een inleiding, hoofdzak waren de platen getekend en gelithografeerd door Stroobant. Dank zij het kopiëren van Haghe's monumenten in Duitsland en België had deze lithograaf in dit genre een zo grote vaardigheid en tegelijk een zo grote liefhebberij gekregen, dat hem deze éénmansonderneming, hoe groot ook, veilig was toevertrouwd. Met Haghe had Stroobant een duidelijke voorkeur voor interieurweergave gemeen, zodat deze in de *Monuments d'Architecture et de Sculpture*

domineren. Op Haghe heeft Stroobant vóór een betere kennis van het land, dat de eerste zo jeugdig reeds verlaten had, om er slechts als bezoeker bij tijd en wijle weer te keren. Voorts kon Stroobant profiteren van een verdere ontwikkeling van het tweekleurenprocédé, waarmee Haghe zich tevreden had moeten stellen. En juist deze méérkleurendruk is essentieel, zoals ons duidelijk wordt bij een vergelijking tussen de gekleurde en ongekleurde staten van Stroobant's platen. Wat tenslotte de kunstvaardigheid van deze tekenaar-lithograaf betreft, zijn wij van mening, dat hij Haghe qua compositie royaal overtreft. Zijn meesterschap toont hij ons het meest overtuigend in de wijze, waarop hij België's rijkdom aan gothisch en barok beeldhouwwerk weet weer te geven. In dit opzicht wordt hij in zijn omgeving door niemand geëvenaard. Moet hij echter mensen en dieren uitbeelden, die niet enkel dienen als een ondergeschikte stoffering, maar aan wie een bepaalde functie toekomt in het geheel, dan toont hij ons de zwakke zijde van zijn talent. Méér nog staat hij aan wisse kritiek bloot, wanneer hij zich waagt aan een natuurweergave en aan het scheppen van een autochtone, door natuur, mensen en licht bepaalde sfeer. Op deze punten behoefde Stroobant eigenlijk de aanvulling en medewerking van enige andere lithografen, zoals de uitgever trouwens scherpzinnig heeft aangevoeld bij een volgend album, gewijd aan de Rijnstreek. Ondanks het feit, dat dit machtige werk als geheel zekere sporen van eentonigheid aankleven, voortkomend uit Stroobant's niet zeer sterke inventiviteit, is het één der klokste en best geslaagde ondernemingen, door Belgische uitgevers, drukkers en lithografen in goede harmonie opgezet en ten uitvoer gelegd. De duurte vormde geen sta in de weg. (46) In 1856 werd reeds met een tweede druk een aanvang gemaakt, terwijl in 1870 een derde editie moest verschijnen. Deze was op een nog volmaaktere wijze en op een nog beter papier gedrukt, deels door de weduwe Simonau, deels door haar opvolger, H. Leys. Voor diegenen, wier budget beperkt was, kwam de uitgever op de markt met een selectie van 36 platen en een ingekorte tekst tesamen in één band van iets bescheidener afmetingen. Deze uitgave werd opgelegd, gelijktijdig met de tweede druk van het volledige werk in een Belgische en in een Duitse versie, welke laatste getiteld is *Bau- und Kunstdenkmäler in Belgien*.

In 1854 onderneemt Muquardt een artistiek op nog hoger plan staande uitgave, *Le Rhin Monumental et Pittoresque*. Het eerste deel, *De Cologne à Mayence*, komt met tien afleveringen van drie platen reeds in 1855 gereed. De op het titelblad vermelde *aquarelles d'après nature* zijn in meerdere tinten gelithografeerd door Stroobant, Lauters en Fourmois. Het is juist deze net niet te grote diversiteit van medewerkers, welke *Le Rhin* fris en levend houdt. Eigenlijk is het dan ook jammer, dat de 24 platen van het volgend deel, *De Francfort à Constance*, dat tussen 1861—1862 verscheen, in haar geheel voor rekening van Stroobant kwamen. Stroobant was er in natuuruitbeelding weliswaar op vooruitgegaan, maar hij was toch niet in staat, om dezelfde verrassende afwis-

seling te bereiken, waardoor het eerste deel zozeer uitmuntte. De chromolithografie heeft in *Le Rhin* een hoogte bereikt, analoog aan die van de lithografie in zwart en wit in de *Voyage aux bords de la Meuse* van een kleine twintig jaar voordien. Het is niet oninteressant, om beide werken aan een nadere vergelijking te onderwerpen, temeer omdat Lauters, de auteur van de *Voyage aux bords de la Meuse*, een zeer belangrijk aandeel in de tot standkoming van het eerste deel van *Le Rhin Monumental et Pittoresque* heeft gehad.⁽⁴⁷⁾ Waar de gezichten langs de Maas nog de eenzame tekenaar verrieden, op zoek naar het pittoreske in een voordien onbetreden natuur, geven de gezichten van Keulen tot Mainz, zoals de titel reeds zegt, een monumentaal — met de term *pittoresk* minder overeen te brengen — en waarlijk zeer riant beeld van een algemeen bekende en druk bereisde streek. Het karakter van iedere stad en ieder uitzicht, van de Lorelei stroomopwaarts tot de bronnen bij Schaffhausen, was in de talrijke geïllustreerde Rijnreizen van die dagen lang voordien reeds vastgelegd en in een min of meer stereotype vorm gegoten. Baanbrekend werk is in deze publicatie dus niet verricht, hetgeen wij wel van de *Voyage aux bords de la Meuse* kunnen zeggen. Anderzijds maken de natuur — aan de boorden van de Rijn zoveel markanter dan aan de boorden van de Maas — het schilderachtige van de Duitse steden en de gloed, die de fraaie kleurendruk aan dit alles geeft, *Le Rhin* als plaatwerk aantrekkelijker dan *La Meuse*. Op hun tocht van Keulen naar Mainz winnen Lauters en Fourmois het van Stroobant in het tekenen van buitenzichten. Met zijn delicate, soms wat nerveuse toets en met zijn pastelachtige tinten, waarover een licht trillend waas hangt, is Fourmois op zijn beurt Lauters weer de baas. Van de drie lithografen toont Fourmois het meeste gevoel te bezitten voor het autochtone, voor de van plaats tot plaats wisselende sfeer en voor de lyriek van een vergezicht. Gaat het echter om het uitbeelden van de monumentale aspecten van deze reis, dan missen Lauters en Fourmois beiden de zin voor ruimtelijkheid en grijpbare proporties, welke Stroobant's fort uitmaken. Het is dan ook de juiste arbeidsverdeling, als Stroobant kerken en stadhuizen voor zijn rekening neemt, Lauters en Fourmois hetgeen de natuur aan indrukwekkends of liefelijks te bieden heeft. Wij nemen aan, dat het deze nauwe samenwerking en de verdere verdieping van zijn talent als lithograaf geweest zijn, waaraan het te danken is, dat Stroobant het tweede gedeelte van de reis alleen kon ondernemen, zonder dat de hooggespannen verwachtingen, door het eerste deel gewekt, op een teleurstelling zijn uitgelopen. Nauwelijks minder dan tegen het monumentale gedeelte, toont hij zich zeven jaar later opgewassen tegen de uitbeelding van de aan natuurschoon nog veel rijkere bovenloop van de Rijn. De in dit tweede deel bereikte homogeniteit heeft als schaduwzijde een zekere eentonigheid, voortvloeiend uit het feit, dat alles door slechts één paar ogen gezien is en door slechts één hand getekend, beiden behorend aan een vlijtig, maar niet erg fantasierijk kunstenaar. Waren wij van Keulen tot Mainz ervan verzekerd, bij iedere bocht van de weg

voor nieuwe, nog onvermoede verrassingen te staan, tussen Frankfort en Constanz lijkt het er meer op, alsof wij reeds bij voorbaat weten, welke het volgende vergezicht zal zijn en vanuit welke hoek de tekenaar het in beeld zal brengen. Deze wellicht wat zwevende kritiek kan ons echter niet weerhouden, om de opmerkelijke eenheid te prijzen, ondanks verschillen van tijd en uitvoerders, tussen de beide reizen tot stand gebracht. Ofschoon *Le Rhin* door de uitgever als één werk is opgevat, heeft alleen de reis van Keulen naar Mainz het tot een herdruk gebracht. Dat ook de Duitse markt interesse toonde lag voor de hand, daarom komt Muquardt in 1859 — gelijktijdig met een ongewijzigde herdruk — met een voor Duitsland bestemde editie onder de titel *Der Rhein Kunstdenkmaler und Landschaft*. Behoudens een verklarende en beschrijvende tekst van Levin Schucking, welke de oorspronkelijke tekst van Louis Hyman moest vervangen, is deze Duitse uitgave geheel identiek aan het Belgische voorbeeld.

Een sinds lang gekoesterde droom werd ten dele in werkelijkheid omgezet, toen Muquardt in 1857 Fourmois en Van Severdonck de opdracht gaf, om naar de originele zeventiende eeuwse kopergravures van Rubens' landschappen en jachtscenes 36 reproducties in lithografie te maken, welke aan de hoogste eisen hadden te voldoen. Edouard Fétis zou de door Simonau & Toovey op china te drukken lithografieën bij het publiek inleiden. Reeds in 1858 verscheen de twaalfde en laatste aflevering en kon de uitgever zijn *Paysages et Chasses de Pierre Paul Rubens*, gebonden in een half marokijnen band met vergulde vóór- en achterplaten het publiek aanbieden voor de relatief lage prijs van 75 francs. Men vraagt zich wellicht af, waarom de *Paysages et Chasses* maar in één kleur zijn gedrukt. De verklaring hiervoor ligt op de eerste plaats in het feit, dat wij hier niet met reproducties naar schilderijen te maken hebben. Voorts was het afgezien daarvan in België ongebruikelijk, om kunstwerken te reproducere in chromolithografie, waaruit wij enerzijds mogen afleiden, dat de kleurenteknik er niet toereikend was — de deling der kleuren immers geschiedde nog op het gevoel en niet, zoals heden ten dage door kleurfilters —, anderzijds, dat men er zich wachtte voor heilloze experimenten. Wij mogen er hier wel aan herinneren, dat ook Dewasme eens de reproductie van Rubens werken had beoogd (48). Was deze veel te wijdse opzet na de uitvoering van drie platen al gestrand, dan kon Muquardt zich wel bijzonder fortuinlijk noemen, dat hij het tot een twaalfmaal zo groot aantal bracht, daarbij verre Dewasme's Rubens-reproducties overtreffend. Fourmois, die niet enkel lithograaf meer was, maar die zich tot één der beste schilders van het landschap had ontwikkeld (49), was de bij uitstek aangewezen figuur om de uitvoering van dit werk op zich te nemen. Als men Rubens reproduceert, zo heette het reeds een generatie vroeger, dan komt men onvermijdelijk onder de invloed van de grote meester. Dit moet zelfs de Hobbema bewonderaar Fourmois ervaren. Duidelijk ondergaat hij de levensblijve lyriek van een voorbeeld,

dat hem voordien maar weinig schijnt te hebben aangesproken. (50) Een zo getrouw mogelijke weergave van de atmosferische stemming, waarin een landschap ligt gedompeld, treedt in de plaats van de statische visie van voorheen. Als lithograaf is Fourmois hier groot, omdat hij zich in Rubens' geest heeft ingeleefd, omdat hij zich receptief heeft getoond, zonder zijn eigen visie als schilder op de voorgrond te schuiven, maar met een strikte inachtneming van de aan het medium inherente eisen. Van Severdonck's aandeel is niet alleen kleiner, maar ook minder persoonlijk, omdat Fourmois zich in de platen van zijn medewerker steeds de laatste toets heeft voorbehouden. Wordt hierdoor wellicht tekort gedaan aan de — door ons niet zo opmerkelijk geachte — individualiteit van deze lithograaf, aan de homogeniteit van het plaatwerk als geheel kan Lauters' overwicht niet anders dan ten goede zijn gekomen.

De reputatie, gevestigd met de *Monuments d'Architecture et de Sculpture*, bezorgde Stroobant een belangrijke opdracht uit het buitenland. Op initiatief en kosten van de Poolse prins Potocki reisde hij in 1857 naar Krakau, om aldaar de meest bezienswaardige monumenten in beeld te gaan brengen. De dertig lithografieën, aldus vervaardigd, verschenen in druk zowel te Krakau als te Brussel. Zeventien waren er bestemd ter illustratie van L. Letowski's *Katedra na Wawelu*, verschenen in 1859; de dertien andere kwamen terecht in een album gewijd aan oude bouwwerken in deze stad. *Starożytnie gmachy Krakowa*, dat drie jaar later verscheen. In eerste editie dragen deze platen het adres van *Kraków Nakł. Litografii 'Czasu'*. Simonau & Toovey verzorgden in 1861 een herdruk. (51) De platen zijn dan in één album verenigd onder de titel *La Galicie Monumentale et Pittoresque. Cracovie. Aquarelles d'après nature*. Zij zijn gedrukt in een oplage van slechts honderd exemplaren en zij zijn niet langs de normale weg in de handel gekomen. Naar het uiterlijk is dit album een verbluffende staal van grafische en typografische perfectie: het gebruik van kleuren is sober en afgewogen, de druk is scherp en helder en het papier is handgeschept en van hoge kwaliteit. Naar de inhoud, welke ons opnieuw een idee geeft van Stroobant's knapheid als architectuurtekenaar, voelen wij slechts één gemis. Dwalend door de straten van Krakau, tekenend in de kathedraal, in een kapel, op de binnenplaats van het voormalige Dominicanerklooster of van de Universiteit, vergeet deze Belg, dat hij een vreemde bodem onder zijn voeten heeft, dat een andere natuur hem aanstaart en dat hij zich beweegt tussen mensen, die geboren zijn onder een andere hemel en leven op een andere hartslag. Kortom, het autochtone element ontbreekt. Gebruik, tijd en gewoonte stempelen het uiterlijk aspect van een stad evengoed als stijl en bouwtrant; de lucht en het licht spreken elk hun eigen taal en een bevolking gaat van plaats tot plaats anders gekleed, beweegt zich anders voort en bezigt andere gebaren. Voor weinig van dit alles heeft Stroobant oog getoond. Maar veel positiefs stelt hij hier tegenover: een groter compositietalent, dan wij hem tot dusver toeschreven, meer fantasie, dan wij voor mogelijk hielden en een

nog angstiger benadering van de stoffelijke werkelijkheid. Het lijdt geen twijfel, of wij hebben hier te maken met de onbedreigde topprestatie van de chromolithografie in België. De royale en kostbare presentatie en daarbij de beperkte oplage maken dit werk voor de verzamelaar tot een buitengewoon begerenswaardig object.

De markt was willig voor plaatwerken in chromolithografie. Dit is ook de in de dienst vergrijsde militair en operacomponist Auguste baron de Peellaert niet ontgaan. Op 6 December van het jaar 1850 ontbiedt hij te zijnen huize de heren Fourmois, Lauters, Simonau, Stroobant en Van der Hecht tot het houden van een voorbereidende bespreking aangaande de uitgave van een deel van de schetsen, die hij gemaakt had op zijn talrijke reizen in België, Frankrijk, Duitsland en Nederland. (52) Van der Kolk was op dat moment al als uitgever bereid gevonden, terwijl de Peellaert zich ook reeds vergewist had van Zijne Majesteit's genegenheid, om de dedicatie te aanvaarden. Het werk werd gelanceerd als *Les Souvenirs de Voyage du baron de Peellaert* en de auteur zou trachten, er de regering in te interesseren. Bij Koninklijk Besluit van 13 Maart 1851 werd door de Minister van Binnenlandse Zaken aan baron de Peellaert een subsidie van duizend francs toegekend ter bestrijding van de eerste onkosten; de minister kon evenwel nog niet bepalen, voor hoeveel exemplaren zijn departement zou intekenen. (53) Deze o.i. toch zeer fraaie geste bracht bij de Peellaert slechts bitterheid en ontmoediging te weeg. Het gebrek aan voldoende financiële garanties moet oorzaak geweest zijn, dat voornoemde kunstenaars bedankten voor het dragen van enige medeverantwoordelijkheid. Men verklaarde zich enkel bereid tot artistieke medewerking en het comité werd ontbonden. In de maand Mei kon niettemin de eerste serie verschijnen: tien lithografieën, voorafgegaan door een titelplaat, nu definitief geheten *Souvenirs de Voyage en Belgique, en France, en Allemagne et dans les Pays-Bas*. De gunstige ontvangst, die de *Souvenirs* alom te beurt viel, bezorgde hun auteur een intekening voor dertig exemplaren van minister Rogier en diens departement. (54) Bezien wij deze proeve van het gecombineerde talent van de Peellaert en zijn lithografen, dan moeten wij vaststellen, dat zij zeer behoorlijk van kwaliteit is en over het algemeen gerust vergeleken mag worden met *Le Rhin Monumental et Pittoresque*, waaraan de *Souvenirs* het eerst doen denken. Met name onderscheidt zich Fourmois, die enige voortreffelijke lithografieën signeert, waaronder een prachtig gezicht op Albi aan de Tarn. Veel zorg is aan de kleuren besteed, hetgeen ons niet behoeft te verwonderen, wanneer wij onder de platen het drukkersadres van Simonau & Toovey lezen. Aan een vooruitziende blik heeft het de Peellaert niet ontbroken. Onderschriften en beschrijvende teksten stelde hij bij voorbaat reeds in Frans, Duits en Engels. Vrij spoedig, in 1853, volgt dan de tweede serie en na een langere tussenpoos, in 1860, de derde, tevens laatste serie van tien platen. Dit moeizaam verschijnen van niet meer dan dertig van de geprojecteerde honderd platen heeft stellig niet beantwoord

aan des tekenaars hooggestemde verwachtingen. Hetgeen het droeve figuur, dat de zelfverzekerde baron eigenlijk reeds vanaf de aanvang had geslagen, nog verergerde, was het feit, dat zijn *Souvenirs* er sinds de tweede serie zienderogen op achteruitgingen en dat hij uiteindelijk met alles alleen bleef zitten. De tweede serie is geringer van kwaliteit dan de eerste, ofschoon Fourmois' gezicht op Beziers veel middelmatig vergoedt. Bepaald uit de toon vallen een drietal *vues*, voor het lithograferen waarvan de tekenaar zelf de verantwoordelijkheid droeg; met voorbijzien van de signatuur blijkt dit trouwens uit haar amateur-achtig karakter. Moge de Peellaert al een zekere handigheid hebben verworven, de laatste serie, ondernomen, toen zijn vroegere medewerkers hem in de steek hadden gelaten, mist ten enen male de distinctie van de beide voorgaanden en bevat veel, wat wellicht beter ongepubliceerd gebleven ware. Het landseigen, dat zeker reisschetsen niet mag ontbreken, is hier onherkenbaar geworden. Uit de kleur is geen enkel verrassend effect meer gehaald; kortom alles, wat een nauwgezette uitbeelding te boven gaat, is onherroepelijk verdwenen. Wij missen hier Stroobant, al verdiende diens medewerking nog niet de lof, welke wij hem naar aanleiding van *Le Rhin* konden toezwaaien; wij missen Lauters, ook al neigde hij soms gevaarlijk over naar een niet voordien van hem gekend maniertje, dat doet denken aan Engelse kerstkaarten. (55) Maar vooral betreuren wij het, dat Fourmois zijn medewerking heeft opgezegd. Het lijdt geen twijfel, of Fourmois is degene, die met het meeste flair de Peellaert's schetsen in lithografie heeft weten om te zetten. De verklaring ligt voor de hand: waar de Peellaert bij voorkeur buitengezichten heeft getekend, moeten zijn schetsen en aquarellen bij Fourmois als erkend lithograaf van landschap en natuur ook het meeste weerklank gevonden hebben. De publicatie van de derde serie nam twee jaar in beslag en in 1862 mocht het werk compleet heten. Het Franse weekblad *L'Illustration*, schrijft de Peellaert trots in zijn memoires, prees de *Souvenirs* als zijnde *d'une exécution splendide*. (56) Een dergelijke kwalificatie lijkt ons wel wat erg uitbundig. Toch voelt men dóór de lithografieën heen, dat de Peellaert als tekenaar een geoefend oog voor het schilderachtige detail moet hebben bezeten. Ook de locale kleur van de door hem bereisde landstreken moet hem niet ontgaan zijn, hoewel hij haar meer in bijkomstigheden dan in essentialia heeft uitgedrukt. Stellig waren de Peellaert's tekeningen beter tot haar recht gekomen, wanneer de maker zich niet zelf aan het lithograferen had gewaagd. Als tekenaar bezat de Peellaert in eigen kring een niet onaardige reputatie. Tot tweemaal toe stelde hij zijn buitenlandse reisimpressies ten toon voor de leden van de *Cercle artistique et littéraire* (57) en het heeft niet veel gescheeld, of zij zouden momenteel tot 's lands openbare bezit behoord hebben (58)

Guillaume Van der Hecht, die met Fourmois, Lauters, Stroobant en de drukker Simonau tot het comité van voorbereiding van de Peellaert's *Souvenirs de Voyage* had behoord, was weliswaar een degelijk, maar geen bijzonder verbeeldingsrijk lithograaf. Geboren te Brussel in 1817, was hij gedurende enige jaren

te Londen leerling en assistent geweest van Bagniet. Rond het midden van de eeuw moet hij naar het vaderland zijn teruggekeerd, want sindsdien treffen wij zijn naam op vele publicaties, alleen of samen met die van collega's. Van der Hecht's tekenrant neigt naar het fabrieksmatige, terwijl hij ons geheel en al van kleurgevoel gespeend toeschijnt. Een zeer povere indruk maken twaalf gezichten naar de natuur, waarmee hij in 1859 een *Guide-Album du voyageur à la Grotte de Han sur Lesse* illustreert. Soms werd hij door een tekenaar gehandicap't, zoals in de *Stations et Maisons de garde du chemin de fer de Dendre et Waes* uit 1855 en de *Maisons de campagne et châteaux* uit 1859, beiden naar ontwerpen van de architect De Cluysenaer. Al even weinig maakt Van der Hecht van *Les Bains de Hombourg près de Francfort-sur-Mein*, een album met acht platen uit 1856, dat ons schemert voor de ogen. Een mateloos gebruik van de kleuren rood en bruin doet ons een album met zes platen, gewijd aan *Waterloo*, in 1853 gedrukt door Simonau & Toovey, al even ongenietbaar zijn. Toch kan men niet zeggen, dat de chromolithografie in deze jaren nog in haar kinderschoenen stond. Uit het feit, dat zelfs werk, gedrukt op de persen van Simonau & Toovey, ons niet kan bevredigen, moeten wij welhaast concluderen, dat Van der Hecht persoonlijk verantwoordelijk was voor wat er van de door hem geprepareerde stenen gedrukt werd; dat hij zich als dilettant bemoeit heeft met de techniek van het kleurendrukken, terwijl hij beter had gedaan, op vaklieden te vertrouwen. Toen op het atelier van Simonau & Toovey het *Waterloo*-album gedrukt werd, was Van der Hecht, hierin bijgestaan door Edwin Toovey, Canelle, Gerlier, Claessens en Voncken, tevens de voornaamste uitvoerder van de aldaar voor Jules Géruzet gedrukte *Vues des Etablissements industriels de la Belgique*, een machtig tweedelig plaatwerk, dat tussen de jaren 1852—1854 in de handel werd gebracht onder de titel *La Belgique Industrielle*. Het landsbeleid stond in het teken van de Vooruitgang, de nijverheid nam een ontzaggenlijke vlucht en het Belgische landschap ging niet gedekt onder een *witte wade van kerken*, maar onder het roetkleurig kleed van fabriekscomplexen. Géruzet en de firma Simonau & Toovey, zelf vertegenwoordigers van een in die tijd hooggeschatte tak van industrie, stelden er een eer in, dit lithografisch plaatwerk zo *up-to-date* mogelijk uit te voeren en het een zo groot mogelijke spreiding te bezorgen. In beiden kunnen wij niet anders zeggen, dan dat zij geslaagd zijn. Tweehonderd reusachtige platen, gedrukt in twee of drie tinten, geven ons een imposant beeld van de omstreeks het midden van de eeuw opkomende concentratie van het grootbedrijf en vormen evenzoveel getuigenissen van de toenmaals heersende welvaart. Ondanks het onderwerp — deze gemoedelijke gebouwen met hun gothieke of byzantijnse ornamenten, slechts kenbaar aan hun rookspuwende schoorstenen, hebben nog zo weinig van dat wij momenteel een fabriek noemen! — bezitten de *Vues des Etablissements industriels* een charme, niet minder groot dan haar natuurgestrouwheid. Van der Hecht's sterke en zwakke zijden in aanmerking nemend,

was deze opdracht bij hem in goede handen; hij kweet er zich van met een wonderbaarlijke snelheid en slaagde er soms nog in, hetgeen wij wel van Edwin Toovey, maar niet van zijn andere medewerkers kunnen zeggen, deze documentaire van een artistieke toets te voorzien.

De gebroeders Arnold, Alexander en Theodore Schaepkens behoorden tot een uit Maastricht stammende familie van kunstenaars; beurtelings waren zij schilder, tekenaar, etser of lithograaf. Arnold en Theodore signeren een enkele, naar hun tekening ontworpen hout- of staalgravure, Alexander is verantwoordelijk voor een reeks plaatwerken in chromolithografie; doordat hij de resultaten van zijn werk in de Belgische hoofdstad liet drukken, heeft de laatste zich als lithograaf en chromolithograaf in een geschiedkundig overzicht van deze kunst in België een blijvende plaats verworven. Alexander, de tweede der drie broers, die geboren was in 1815, is het type van een regionaal kunstenaar. Hij had een open oog voor de schoonheid van zijn omgeving, welke hij met liefde en geduld zijn leven lang in beeld heeft gebracht. De hogere sferen van de kunst heeft hij ons weliswaar nooit ontsloten, maar zijn talrijke gezichten, getekend in het Maastrichtse, het Luikse en het Akense, waaronder vele gewassen pentekeningen en aquarellen, moeten iedereen met liefde voor en kennis van dit gewest boeien, terwijl zij daarenboven van een niet te onderschatten betekenis zijn voor de plaatselijke topografie en oudheidkunde.

In 1840 is Schaepkens begonnen, om zich voor de vermenigvuldiging van hetgeen hij tekende van de lithografie te bedienen. Hij debuteert met een album van twintig lithografieën onder de titel *Vues dans le Limbourg aux bords de la Meuse*. Ofschoon hij de techniek van het steendrukken nog niet geheel en al meester is, verrast hij ons toch door de frisheid van zijn natuurgevoel en door zijn zin voor het onvervalst schilderachtige. In de kiem is hier alles aanwezig, wat ons zijn latere werk zal doen roemen. Het uitgangspunt is de natuur; hij neemt niemand tot voorbeeld en gaat zijn eigen weg; een weg, die hem leiden zal naar een goede en welverdiende plaats temidden van de Belgische lithografen van het landschap.

De *Promenades aux bords de la Meuse dans le Limbourg* moeten wij waarschijnlijk omstreeks het einde der jaren veertig dateren. Dit is een suite van 13(?) lithografieën, gedrukt in twee tinten en in hoofdzaak gewijd aan kleine kastelen en buitenverblijven in Midden- en Zuid-Limburg, zoals Elsloo, Leuth, Hansweert, Haren, Hocht, Walbourg, Oost en Horn. Men constateert een merkelijke vooruitgang op het vorige werk, vooral in het grotere gemak, waarmee Schaepkens hier de lithografeerstift hanteert. Dezelfde lithografieën werden met toevoeging van een titelplaat, in 1857 herdrukt door de Brusselse uitgever Heussner, die de titel wijzigd in *Choix de Vues dans le Limbourg*.

Sinds het midden van de eeuw zijn Schaepkens' tekeningen nog slechts uitgevoerd in chromolithografie en dragen zij stevast het drukkersadres van Simonau & Toovey. Het uit acht platen bestaand album *Rolduc et ses environs*

is een voorbeeld in zijn soort en staat volledig op de hoogte van de hiervoor behandelde chromolithografieën van Stroobant of Lauters. Het evenwicht dreigt alleen dan te worden verbroken, wanneer de auteur levende wezens in de door hem getekende gebouwen en landschappen binnenhaalt. Dat hij deze zwakke zijde van zijn kunnen beseft heeft, blijkt wel uit het feit, dat hij in de stoffering steeds de uiterste soberheid betracht. Evenals het voorgaande werk wordt ook *Rolduc et ses environs* in 1857 opnieuw in de handel gebracht door Heussner, doch niet nadat de titel gewijzigd is in *Rolduc et ses environs près d'Aix-la-Chapelle*, teneinde het publiek enig geografisch houvast te geven.

Eén van Schaepkens meest interessante plaatwerken is stellig zijn *Anciens monuments d'architecture du onzième au treizième siècle dans le Limbourg*, dat in 1855 het licht zag. Dit album ontleent zijn belang vooral aan het feit, dat het monumenten bevat, die in de loop van de inmiddels verstreken eeuw aanzienlijke wijzigingen hebben ondergaan. Van de St. Servaas te Maastricht wordt ons een buitenaanzicht geboden, evenals een opmerkelijke weergave van het Bergportaal. De O. L. Vrouwekerk in dezelfde plaats zien wij eveneens in buitenaanzicht, terwijl ons daarnaast een blik in het koor wordt gegund. Aan de O. L. V. Munsterkerk te Roermond wijdt de tekenaar twee majestueuse en ietwat verfraaide buitenaanzichten. Het album wordt besloten met het O. L. Vrouweklooster te Tongeren en de St. Martinus te St. Truiden. In tegenstelling met Stroobant, aan wie hij vaak doet denken, heeft Schaepkens een voorkeur voor het exterieur van de monumenten, die hij uitbeeldt en hij doet dit met een zin voor grandeur — soms bereikt door perspectivische vertekeningen, waarvan men zich afvraagt, of er opzet in het spel is —, die hem in België niemand verbetert. De uitbeelding van een gesloten ruimte daarentegen baart hem al evenveel moeilijkheden als een deugdelijke stoffering. De kleurendruk laat, gemeten met de maatstaf van het toenmaals bereikbare, weinig of niets te wensen over.

Naarmate Schaepkens ouder wordt schijnt hij meer en meer in de ban van zijn geboortestad te zijn geraakt en waren het nog slechts Maastrichtse monumenten en bezienswaardigheden, welke hij uitbeeldt. Van een opgang in kunst en kundigheid kan men nu niet meer spreken: hij heeft ons alles geboden, wat hij te bieden had en de eenmaal verworven smaak en handvaardigheid blijft, maar neemt niet meer toe. Op deze basis maakt Schaepkens een begin met een tiental *Vues de Maestricht*, uitgegeven door W. Rosenkranz als aanloop voor een sinds 1857 verschenen reeks van dertig *Monuments de Maestricht*. In weerwil van enige zeer geslaagde platen is toch dit album als zodanig ongelijk van kwaliteit. Meer dan tien jaar laat Schaepkens niets meer van zich horen, totdat hij in 1872 de lithografeerstift weer blijkt te hebben opgenomen in een twaalfstal Maastrichtse gezichten onder de titel *Ancienne enceinte militaire de Maestricht démolie en 1867—1869*. De afstand met de *Monuments de Maestricht* noodt tot vergelijken; het blijkt dan echter, dat Schaepkens zijn stijl en

techniek geen stap verder heeft gebracht en dat men hier eerder spreken moet van een voortgaande exploitatie van een bestaande kunstvaardigheid op méér dan middelmatig niveau. Tevens is het duidelijk, dat nu ook de chromolithografie haar beste dagen gehad heeft. Hoezeer druk en presentatie ook nog verzorgd zijn, een kunstambacht is alleen dan vitaal, wanneer het zich voortdurend vernieuwt, wanneer het zijn eigen gezicht duizendvoudig herschept en dit kunnen wij in deze jaren van de chromolithografie niet meer zeggen. Het is zelfs zo, dat wij hier te doen hebben niet alleen met Schaepkens' laatste arbeid in dit medium, alvorens hij de rest van zijn leven aan de ets zou wijden (59), maar met het definitieve slotstuk op de chromolithografie in België.

VIII

In 1854 heeft het eerste treffen plaats tussen lithografie en fotografie. De *Revue de l'Exposition des Beaux-Arts* van dat jaar heet geïllustreerd te zijn met fotografische reproducties naar schilderijen. Bezien wij de illustraties in kwestie, dan blijken het lithografieën naar foto's te zijn, gedrukt op de persen van de Imprimerie Photographique, een onfortuinlijke onderneming van Luthereau kort vóór zijn terugkeer naar Frankrijk. Niettegenstaande de titel twintig platen vermeldt, bevat het album er slechts elf; dit manco vindt zijn verklaring in het feit, dat de uitgever lopende het werk failliet is gegaan.

De fotografie ging zich voortaan opwerpen als een hulpe voor de portret- en landschapslithograaf. De *Biographie des Ministres des Deux Chambres législatives (session 1857—1858)* van Eugène Bochard is door de tekenaar Colleye en de drukker Borremans voorzien van portretten; een nadere bestudering leert ons, dat deze portretten gelithografeerd zijn naar foto's. De *Albums Pittoresques*, welke Kiessling & Comp. op het einde der jaren vijftig en in het begin der jaren zestig aan de Belgische hoofdstad wijdde, bevatten criante chromo's naar foto's van de Fransman Bidoit en tekeningen van de Nederlander W. Hekking Jr, allen gedrukt op de persen van Emrik & Binger te Haarlem. Zelfs de traditionele kastelentocht wordt nog eens herhaald, ditmaal met camera en statief. De Bergense uitgever Emile Dacquín, met niet minder goede bedoelingen bezielde dan destijds Jobard, stuurt er de fotograaf E. De Damseaux op uit, teneinde de in zijn dienst werkende lithograaf Vasseur van exacte gegevens te voorzien, zodat geen der heren kasteelbezitters — men mag deze term zeer ruim interpreteren! — de uitgever op een onjuiste weergave zou kunnen betrappen en opdat men aldus des te genegerener zou zijn, om hem met een inschrijving te vereren. *La Belgique Pittoresque* is de wat merkwaardige titel, waaronder met ingang van 1872 elke maand een aflevering verschijnt. In 1878 is dit ook wel *Album illustré des Châteaux* geheten werk compleet met 20 gezichten uit de Provincie Luik, 24 uit de Provincie Namen, 22 uit de beide Vlaanderen, 23 uit de Provincie Brabant, 24 uit de gecombineerde Provincies

Antwerpen, Limburg en Luxemburg en een gelijk aantal tenslotte uit de Provincie Henegouwen. Een dergelijke werkwijze moge tijd- en geldbesparend zijn geweest, maar van wat eertijds de vermenigvuldiging was van het schetsboek van een artist, is hier een banaal industrieproduct gemaakt.

Iets anders dan het inschakelen van de fotografie was haar rechtstreekse benutting. Hier treedt dus het fotografisch volledig in de plaats van het grafisch procédé. Hoewel wij geen geschiedenis van de vroegste toepassing der fotografie in België pretenderen te geven en ons al evenmin hiertoe competent achten, menen wij toch goed te doen enkele van haar aspecten hier te releveren. Eén van degenen, die zich opwierpen als kampioen van de geruchtmakende nouveauté was de lithograaf Ghemar, in 1854 behouden en wel uit Schotland teruggekeerd. (60) Ghemar koesterde de illusie, dat de fotografie voor de kunst nieuwe wegen opende — eigenlijk een nieuw tijdperk inluidde —, maar niet minder zag hij er een welkome propaganda van zijn naam in, mits hij zich onverwijld in de strijd stortte. Dat hij hiermee eer van de kunst af-dreef, dan dat hij haar beter benaderde, moge wel blijken uit hetgeen Hymans schrijft: 'Ses tapageuses réclames de photographie étaient, d'ailleurs, un véritable outrage à l'art qu'il avait pratiqué avec plus d'esprit que de talent . . .' (61) Reeds vóór Colleye lithografeerde Ghemar zijn portretten naar een fotografie van het model. In 1859 gaf hij een album met twaalf tekeningen van Madou uit, die door hemzelf gefotografeerd waren. Dit album was een simpel foto-plakboek, dat met de drukpers niets uitstaande had. Wij ruimen het niettemin een plaats in, omdat albums van deze soort drie jaar lang de boekenmarkt be-laagd hebben, om nadien roemloos te verdwijnen.

Reeds in 1858 was de Fransman Radoux voor de dag gekomen met een vijf-tiental foto's van de belangrijkste hoofdstedelijke monumenten en beziens-waardigheden onder de titel *Délices de la Belgique au XIXe siècle*. Twee jaar later bundelde de fotograaf C. Mitkiewicz 24 foto's tesamen als *Souvenirs d'Ostende*. J. Maes fotografeert voor de uitgever Schnée in datzelfde jaar België's elf mooiste monumenten en schilderijen ter illustratie van Louis Hymans' *Histoire Populaire de Belgique*. Het zijn stuk voor stuk goedbedoelde, maar bleke experimenten, waaraan iedere kunstwaarde vreemd is en waarvan het ons zelfs zou verwonderen, wanneer zij voor de vroege fotokunst van betekenis zouden zijn. Men reikte al niet veel hoger, toen men Rubens met de camera te lijf ging. Onder de titel *L'Oeuvre de P. P. Rubens gravée au burin par les anciens maîtres flamands et reproduite par la photographie* verschenen tussen 1858—1859 bij Muquardt niet minder dan tachtig fotografische reproducties van onderwerpen uit het Oude en Nieuwe Testament, het leven van de H. Maagd en dat van heiligen en martelaren, verenigd in twee grote banden en ingeleid door Edouard Fétis. De fotograaf was de Fransman B. Leba. Dat donkere-kamer-artisten uit die tijd hun werk terdege lieten honoreren, moge blijken uit het feit, dat dit foto-album compleet de bepaald niet geringe som van

424 francs kostte. Aan dezelfde uitgever danken wij het in 1867 verschenen *Musée d'Anvers*, een *Collection des 40 tableaux principaux photographiés par E. Fierlants*, waarop Thoré-Bürger een inleiding schreef. Van eendere opzet getuigen *Les chefs-d'oeuvre du Musée de Bruxelles*, 25 fotografische reproducties door Jos. Maes, die met een verklarende tekst van de Belgische letterkundige Emile Leclercq in 1861 tegelijk het licht zagen te Brussel en Parijs. Dan blijkt deze ader uitgeput en na een run van precies drie jaar komt aan alle beunhazerij van fotografen op een hun niet toebehorend terrein als vanzelf een einde.

IX

Het mededingen naar de *Prix de Rome* van 1848 was in de geschiedenis van de Belgische kopergravure een kapitaal moment. Hier deed zich, met name voor de Ecole royale de gravure, de gelegenheid voor, om na een tienjarige activiteit openlijk haar deugdelijkheid te bewijzen. Maar ook haar rivale, de graveerklas van de Antwerpse Academie, liet zich niet onbetuigd. Calamatta schoof Meunier, Franck en Demannez naar voren, Corr van zijn kant Jos. Bal en P. Van Reeth. Het was de Academie van Antwerpen in de persoon van Bal, die met de prijs ging strijken. Niet alleen voor de Ecole royale, maar ook voor de regering, die deze school met een subsidie in stand hield, terwijl Antwerpen zichzelf bedroop, was dit een uiterst penibele uitslag. De gedeeltelijke opheffing van de Ecole royale hangt o.i. hiermee ten nauwste samen. (62) Volgens Siret (63) zouden wij de verhouding tussen de Brusselse en Antwerpse graveurs zo moeten zien, dat de laatsten zich in een grotere populariteit van het publiek verheugden, terwijl de eersten het wonnen, wanneer men enkel afging op de belangrijkheid en kwaliteit van het door hen afgeleverde werk. Moge het wellicht de indruk wekken, dat er enig dépit schuilt achter dit oordeel van de bekende Brusselse criticus en ijveraar voor een nationale graveerkunst, toch geloven wij, dat hij niet ver bezijden de waarheid was. Gaan wij enkel af op hetgeen ons in boek- of suite-vorm rest, dan is het Brussel, dat overtuigend de kroon spant. Hetgeen Brussel en Antwerpen gemeen hadden, was een nijpend gebrek aan opdrachten. Het ontbreken van de mogelijkheden en een tekort aan middelen waren de bij voortduring gehoorde klachten. (64)

Voor *nationale* opdrachten — dit immers had de enthousiaste promotoren van 1836 voor ogen gezweefd — hebben de kopergraveurs aan de Ecole royale de gravure nooit veel belangstelling getoond. Calamatta's Italiaanse afkomst en verknochtheid aan Parijs verklaren licht, dat alle geschermd met een door nationaal gevoel gevoede graveerkunst voor hem evenzovele dode letters waren. Tijd en goede woorden hebben hier geen verandering in gebracht, als Siret twintig jaar na de oprichting van een nationale graveursschool aan een rede, die hij uitspreekt voor de Koninklijke Academie van België, nog de veelzeggende titel geeft: *Sur les moyens de répandre le goût des gravures nationales*. Onom-

wonden ziet Siret het échec onder ogen en het is enkel de houtgravure, die een eervolle vermelding in de wacht sleept.

De enige waarlijk nationale publicatie is gestrand op een te kostbare uitvoering. Muquardt nam in 1849 het loffelijk initiatief tot een *Musée Historique Belge ou Collection de portraits gravés d'après les tableaux des grands maîtres*, dat, zoals hij in een prospectus aankondigde, 24 portretten in gr. fol. zou bevatten van beroemde Belgen, aanvangend bij Godfried van Bouillon en een einde nemend met de Luikse operacomponist Modeste Grétry. Félix Stappaerts was bereid gevonden, om elk portret van een historische beschrijving te voorzien. Onder leiding van Calamatta werkten aan het *Musée Historique Belge* mee de graveurs Morelli, Desvachez, Delboëte, De Meersman en Falmagne. De portretten zijn — dit zij gezegd — van een bewonderenswaardige knapheid en bewijzen ten volle de degelijkheid van de Brusselse opleiding. Daar het *Musée Historique Belge* echter teveel een luxe-werk was — de prijs bedroeg frs. 20 per aflevering van één plaat — heeft het nooit de weg naar het publiek gevonden. Na tien afleveringen, waarover men precies negen jaar gedaan had, werd deze uitgave in 1858 stopgezet. Noemen wij aansluitend nog een serie vrouwenkoppen onder de titel *Les Douze Dieux de la Peinture*, waaraan Demannez en De Meersman gewerkt hebben en Desvachez' gravures naar de insipide tekeningen van Eleuthère De Potter bij Griekse en Latijnse dichters, dan menen wij alles te hebben opgesomd, wat sinds het midden van de eeuw de Ecole royale de gravure in boek- of suite-vorm verlaten heeft.

Geen reden voorwaar, om de kopergravure in België bloeiend te noemen en zeker geen reden voor de chalcografen van die tijd, om af te dingen op hun collega's houtgraveurs, hen *coupeurs de bois* en de xylografie als geheel een *industrie de boutique* noemend. (65) In 1861 ontvangt de tanende kopergravure de genadeslag: Calamatta keert terug naar zijn Italiaanse vaderland, om te Milaan de leiding op zich te nemen van de Accademia regia di Brera. En alsof dat nog niet genoeg was, in 1862 sterft Erin Corr, de animator van de Antwerpse kopergravure. Wordt te Antwerpen nog een nieuwe hoogleraar benoemd in de persoon van de *Prix de Rome*-winnaar Bal, de Ecole royale de gravure wordt bij gebrek aan inschrijvingen nu definitief opgeheven. Hiermee is de kopergravure ten grave gedragen, om de toekomst te laten aan de ets, het enige procédé, dat de door ons behandelde periode overleefd heeft.

X

In het jaar 1850 wordt een serieuze poging ondernomen, om de ets, die na haar korte opleving te Antwerpen weer uit ieders gezichtskring en uit de belangstelling van de in aanmerking komende kunstenaars verdwenen was, nieuw aanzien te verlenen. Het initiatief hiertoe nam Léon Gauchez, die aan een kunstenaarsbal, waarmee de nieuwe halve eeuw werd ingeluid, en aan een ten-

toonstelling, hiermee annex, beiden gehouden in de Brusselse Muntscouwburg, de uitgave van een herinneringsalbum verbond. Het plan rees overigens, toen bleek, dat het feest en de tentoonstelling op een financieel debacel dreigden uit te lopen. Uit de verkoop van dit album — bestaande uit de 24 voor loting beschikbaar gestelde schilderijen, voor de kosteloze reproductie waarvan men een beroep had gedaan op de deelnemende artisten — hoopte men een deel van de verliezen te kunnen dekken. (66) Hoe prozaïsch deze pedigree ook moge klinken, het *Album de la Fête artistique du 5 janvier 1850* betekende in al zijn onvolmaaktheid een renaissance van de ets in België.

De 24 etsen op folio-formaat waren het werk van Gallait, Achard, Stevens, Verboeckhoven, De Knijff, Van der Hecht, Tschaggeny, Tavernier, Mme Frédérique O'Connel, Kuytenbrouwer, Robbe, Lauters, Harpignies, Van der Sypen, Francia, Portaels, Vertommen, Lies, Hamman, Billoin en Fourmois. De meesten waren met één werk, slechts een enkeling was met twee werken vertegenwoordigd. Met uitzondering van De Knijff, die zich aan Harpignies en Hamman, die zich aan Billoin toevertrouwt, reproduceert ieder zijn eigen schilderij(en). Beide collaboraties, *Le Crépuscule* en *Un prêche huguenot*, behoren met *Le Chien du prisonnier* van Jos. Stevens, *Erasmus et Holbein* van Lies, *Souvenir des Ardennes* van Kuytenbrouwer, *Moutons* van Verboeckhoven, *La Lecture de la Bible* van Vertommen en *Près d'Ardenne* van Fourmois tot de fleur van dit album. (67) Originaliteit was niet het meest sprekende kenmerk van deze spectaculaire parade. Elk der medewerkenden herinnert zich wel één of ander voorbeeld, in welks voetstappen hij kan treden. Men bewoog zich over onbekend terrein: het was geraden om zijn buurman in het oog te houden. Waaghalzen of nieuwlichters telde dit gezelschap niet. Een verheugend teken is het niettemin, dat de ets hier als ets is opgevat en niet als een langs chemische weg verkregen tekening op koper; m.a.w. dat het specifieke van het procédé wordt gekend en uitgebuit, beiden naar de mate van het toenmaals mogelijke. Soms gaat de etser te ver en laat hij zich verleiden tot een al te goedkoop partijtrekken van de grove effecten van de zuurinwerking. Het lijkt dan, alsof hij de controle over het procédé verloren heeft, alsof het procédé hem te machtig is geworden. Dergelijke etsen flankeren in dit album anderen, die te schriel en tekenachtig zijn uitgevallen. Aan de weergave van schemering, schaduw en duisternis is door de meesten kennelijk veel aandacht besteed; te weinig daarentegen spreken o.i. de natuurlijke lichtval, de menigvuldige gradaties van licht naar donker, het toonverschil en het coloriet. De Romantiek met haar hang naar het duistere en het geheimzinnige heeft menig etser nog parten gespeeld, terwijl wij liever meer gevoel, meer nuances en meer subtiliteit hadden gezien.

Onder de medewerkers aan het *Album de la Fête artistique* schaarden zich een tweetal buitenlanders, Frédérique Miethe, van geboorte een Duitse en gehuwd met de Belg O'Connel, en Martinus Kuytenbrouwer, die als zoon van

PLAAT XXI



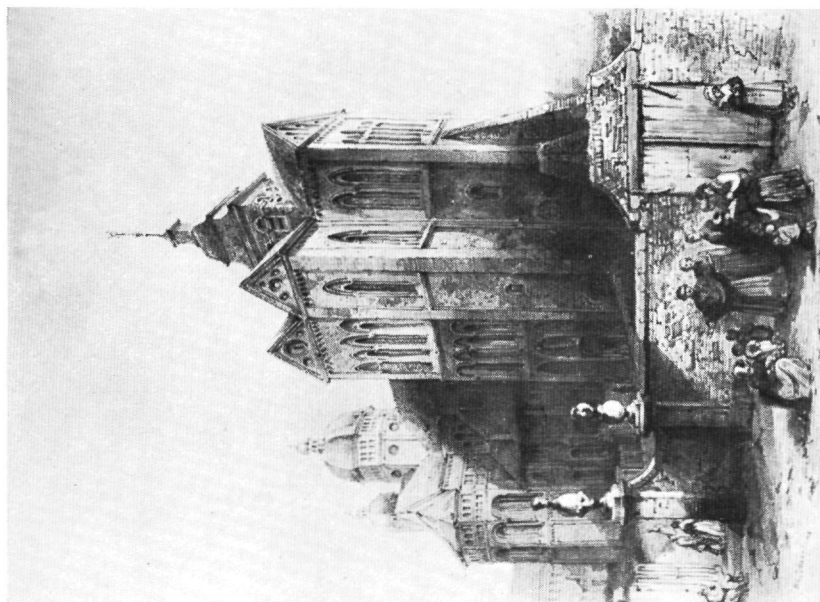
A



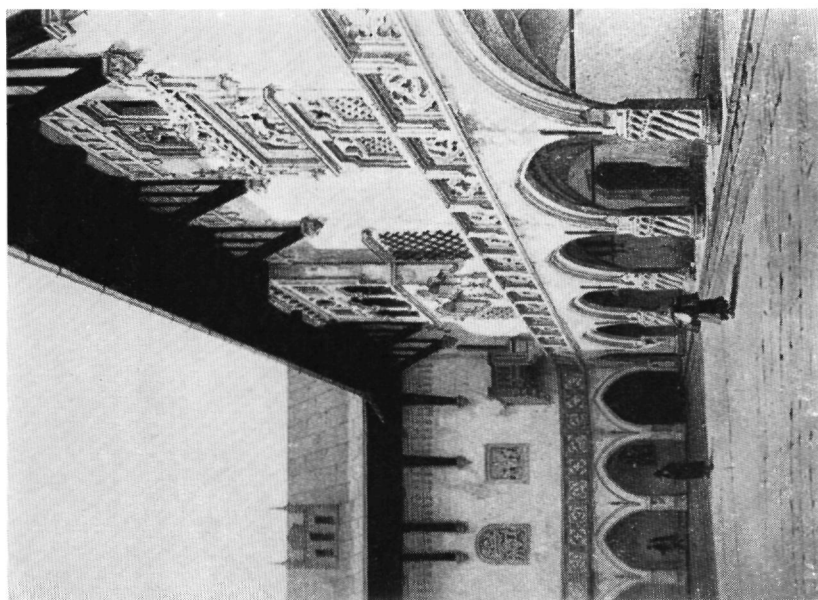
B

A Le Hon, *Le Naufrage*. 1846.
Vignet uit Sue, *Le Juif Errant*.

B Th. Fourmois naar baron de Peellaert, *Vue d'Alby sur le Tarn*. 1853.
Souvenirs de Voyage en Belgique, en France, en Allemagne et dans les Pays-Bas.



A



B

A A. Schaepekens, *Eglise Notre-Dame à Ruremonde, côté nord*. 1855.
Anciens monuments d'architecture du onzième au treizième siècle dans le Limbourg.

B F. Stroobant, *Cour de l'Université à Cracovie*. 1861.
La Galicie Monumentale et Pittoresque.

een Nederlandse generaal-majoor bij de Artillerie geboren was te Utrecht Mme O'Connel bezat weliswaar veel talent, maar speelde geen rol in de boek-illustratie, haar Nederlandse collega daarentegen heeft een werk op zijn naam staan, dat de Belgische boekillustratie tot eer strekt Dertig etsen en vele vignetten in houtgravure, gesigneerd door Kuytenbrouwer, zien onder de titel *Les Ardennes* en met een uitvoerige tekst van Victor Joly tussen 1852—1857 het licht bij de uitgever Vanbuggenhoudt Het is een fraai verzorgd boekwerk in twee forse delen, dat met zijn vignetten nog op de rand van de Romantiek staat, maar met zijn etsen reeds met beide benen in de daaropvolgende periode De etsen zijn gegraveerd met een gevoelige en zwiërige naald, de natuuruitbeelding is eer fel en realistisch, dan romantisch en idealiserend Kramm prijst Kuytenbrouwer's goede eigenschappen als schilder en etser, de harmonie van toon, welke men in zijn werken tegenkomt en de 'meesterachtige behandeling, daarin een vuur, eene kracht en losheid heerschen, die onmogelijk is te beschrijven' (68) Door zijn eenhoofdige uitvoering maakt dit album een gave en soliede indruk, terwijl Kuytenbrouwer het gepresteerd heeft, niet in herhalingen te vervallen

Luik levert in deze jaren haar bijdrage met de als scheppend kunstenaar te weinig bekende kunsthistoricus Jules Helbig Voor een nieuwe, vermeerderde druk van het *Theatre liegeois* van François Bailleux, dat het licht zag in 1854, etste deze begaafde dilettant een drietal galante plaatjes, geraffineerd van tekening en illustratief zeer geslaagd Drie jaar later wijdt Helbig een album met drie grote etsen aan een trits ballades van zijn vriend Hugo, welke onder de titel *Illustrations des Ballades de Victor Hugo. Une Fée — Le Sylphe — La Grand'Mère* werden uitgegeven door Van der Kolk te Brussel en Goupil te Parijs Wij betreuren het oprecht, dat Helbig, die als etser o 1 niet de aandacht heeft gekregen, waarop hij krachtens zijn talent aanspraak maakte, bij de eerste aflevering van drie platen is blijven steken en deze monumentale reeks niet heeft voortgezet, zoals het aanvankelijk in de opzet van uitgever en auteur had gelegen Helbig verstaat de kunst, om ons enerzijds te imponeren door een grandeur van opzet, anderzijds te verrassen door zijn speelsheid in details In dezelfde generatie zou alleen Rops hem in virtuositeit overtreffen

In Antwerpen heeft de ets méér dan in welk Belgisch milieu ook wortel geschoten Het vuur, dat in deze stad omstreeks 1840 gewoed had, was weliswaar weer spoedig uitgedoofd, maar onder de as bleef het smeulen Degelijke, zij het niet zeer fantasievolle vaklieden zorgden, dat de traditie op bescheiden voet werd voortgezet en waakten, dat het procédé niet in onbruik of verval geraakte Een bijzondere vermelding verdienen de gebroeders Joseph, Egidius en Willem Linnig, waarvan de oudste, Joseph, zich het meest heeft onderscheiden, zodat hij doorgaat voor de nestor van de Antwerpse etsters en kopergraveurs Joseph Linnig's levenswerk waren de zestig etsen, waarmee hij de *Geschiedenis van Antwerpen* illustreerde, een uitgave van Buschmann, die tot

het schrijven hiervan de stadsarchivaris F. H. Mertens en K. Torfs bereid had gevonden. Deze gezichten uit het oude Antwerpen, beroemd om zijn schilderachtige hoekjes en historisch merkwaardige gebouwen, zijn door Linnig over een periode van acht jaar, te weten van 1846—1854, getekend en op koper getst en zij zijn, verenigd onder de titel *Historisch Album der Stad Antwerpen*, opnieuw in de handel gebracht tussen 1863—1868. Linnig heeft aldus het vele stadsschoon, dat aan de algehele transformatie van het stadsbeeld in 1864 ten offer is gevallen, voor de komende generaties bewaard en dit — naar het schijnt — met grote nauwkeurigheid. (69) De fantasie speelde Linnig weinig parten en met spijt moeten wij dan ook vaststellen, dat de documentaire waarde van dit werk de artistieke waarde wel erg in de schaduw stelt. Deze, door Corr aanvankelijk tot kopergraveur opgeleide etser mist de verbeeldingskracht van een Kuytenbrouwer, zomin als hij kan bogen op het raffinement en de gratie van de Luikenaar Helbig. Welke verrukkelijke mogelijkheden bood niet deze pittoreske materie en hoe onberoerd heeft zij zijn etsnaald gelaten. Geen enkel effect heeft Linnig bereikt, dat hij niet net zo goed de kopergravure had kunnen ontlokken en met alle respect voor zijn toewijding menen wij toch, dat het hem ernstig aan werkelijke bezieling heeft ontbroken.

Egidius Linnig, wiens werkwijze gevoelig van die van zijn broer Joseph afwijkt, schiep, evenals de Antwerpenaar Hendrik Schaefels, meer inspiratie uit de zee en haar omgeving, dan uit stadsschoon. Zij verheerlijken de Scheldemonde en hun etsen dragen de sporen van studies en improvisaties. Ditzelfde kan men zeggen van andere Antwerpse etzers, zoals Hamman, Van Reeth, Flameng, De Block, De Groux, Meunier en Danse, wier namen ook reeds onder het hoofd *kopergraveurs* geboekstaafd staan. Mogen zij individueel zeer verdienstelijk werk geleverd hebben, aan het illustreren van boeken zijn ze niet dan bij hoge uitzondering toegekomen. Gebruiken wij de term *illustreren*, dan is dit eigenlijk onjuist. De spaarzame etsen, die wij in boekverband tegenkomen, vormen een opluistering van de tekst, die weinig te maken heeft met boekillustratie in interpreterende zin. Tussen het verschijnen van *De Noordstar* en de uitgave van De Coster's grote werken, waarover aanstonds, heeft België bitter weinig geproduceerd op het gebied van de illustratieve ets. De schrijver Sleeckx klaagt over het gering aantal romans, dat in deze periode met etsen geïllustreerd is. (70) Zelf had hij niettemin het goede voorbeeld gegeven, want vier van zijn eigen romans — een soort navolging van Dickens en Thackeray —, *In 't Schipperskwartier* (1861), *Op 't Ektelaer* (1863), *In de Vacantie* (1864) en *Dirk Meyer* (1864), bevatten elk één of twee etsen van Schaefels. Het was enkel Dr Jan Renier Snieders, die voordien Schaefels een kans had gegeven; maar als men bedenkt, dat de kans in kwestie niet groter was dan één ets in *Dorpsverhalen* (1854), dan is het met de boekillustratie in dit medium maar droevig gesteld. Nog verder zijn wij van een interpreterende illustratie verwijderd met het drietal etsjes, waarmee de dierschilder Stob-

baerts in 1862 een verhalenbundel van een zekere Harry Peters, *De Nachtsproken*, voorzag, uitgegeven ten voordele van 20.000 honger lijdende Gentse werklieden. Met recht mag men het betreuren, dat schilders als Henri De Braekeleer (71) of François de Lamorinière (72), die met de ets geëxperimenteerd en gesympathiseerd hebben, nooit in de gelegenheid zijn geweest, om hun talenten als boekillustrator aan een test te onderwerpen.

Tenslotte komen wij aan een tweetal kapitale werken voor de geschiedenis van de illustratieve ets in België, de *Légendes Flamandes* en de *Légendes d'Uylenspiegel*, werken, die iedereen onmiddellijk zal associëren met de namen *De Coster* en *Rops*. In 1858 bundelt De Coster enige verhalen uit het weekblad *Uylenspiegel* tesamen onder de titel *Légendes Flamandes*. De uitgave geschiedde door Meline, Cans & Comp. in combinatie met Michel-Lévy frères te Parijs en de Franse criticus Emile Deschanel leidde de nog weinig bekende Belgische schrijver bij zijn landgenoten in. De *Légendes Flamandes* zijn geschreven in de savoureuse taal van Balzac's *Contes Drolatiques* en na een ijverige bestudering van Rabelais, Montaigne en zeventiende eeuwse teksten. De Coster's vrienden zorgden voor een passende illustratie. Het bizarre, laat-romantische omslag kwam voor rekening van Rops. De twaalf etsen op chine zijn voor een vierde gedeelte van Rops, terwijl Adolphe Dillens, Charles De Groux en Edmond De Schampheleer er elk twee, François Roffiaen, Jules Van Imschoot en Otto Van Thoren er elk één graveerden. De dispariteit van een werk, dat zoveel signaturen draagt, is evident en onvermijdelijk. Daar komt nog bij, dat alleen Rops een etser van professie genoemd kan worden, terwijl de anderen — in het dagelijkse leven schilder — zich slechts incidenteel en in dit geval als een blijk van adhaesie met de voor amateurs zo bedriegelijke etstechniek hebben ingelaten. Een deel van deze etsen illustreert dan ook niet en kan slechts beoordeeld worden als een vrije proeve van bekwaamheid. Twee van Rops' platen, *Et la peur montra en une galante image le diable menant nocés en une société de bonnes commères et joyeux compagnons à pieds de bouc* en *Dont advinrent furieuses batailles, esquelles aucuns furent mordus vilainement*, zijn bijzonder goed geslaagd; het zijn staaltjes van diablerie in een Middeleeuws klooster en ruwe boertigheid van een volksmenigte, zich verdringend voor de poort van *Smetse Smee*, tot één stuk gegoten met de tekst van De Coster, die geen betere vertolker had kunnen vinden van zijn barokke fantasie. Alleen Dillens in een lugubere terechtstelling en De Schampheleer in een moderne Absalomtragedie komen Rops illustratief nabij. De rest der etsen, wier kwaliteit doorgaans niet slecht is, bezitten te weinig, wat haar als boekillustraties geslaagd maakt. (73)

De Coster's meesterwerk door Camille Lemonnier genoemd *notre bible nationale*, is de *Légende d'Uylenspiegel*, die in 1867 werd uitgegeven door Lacroix, Verboeckhoven & Cie. De kluchtige Tijl van de volkslegende is in dit

— in wezen nog zeer romantische — werk een Vlaamse Don Quichotte geworden, nobel en heroisch in zijn verzet tegen de Spaanse overheerser der Zuidelijke Nederlanden ten tijde van de Tachtigjarige Oorlog Grondige studies liet De Coster aan het schrijven voorafgaan Hij putte inspiratie uit de *Faust* van Goethe, hij vond in diens *Egmont* en in Schiller's *Don Carlos* de locale en historische kleuren, de *Roman van den Vos Remaerden* werd geraadpleegd voor de schelmenstreken van zijn held Tijl bezit aldus de overmoed van een Dr Faustus, hij is een broer van de slimme Reinaert en een tijdgenoot van Egmont en Don Carlos Meermalen nam De Coster zijn geliefkoosde Rabelais door, raadpleegde hij de kronieken van Meteren en de werken van Marnix van Sint Aldegonde Tijdens een kortstondige loopbaan op 's Rijks Archieven bestudeerde hij tenslotte talloze zestiende eeuwse archiefstukken De Coster had zich voorgesteld, dat zijn vriend Rops zich met de hele illustratie zou belasten Wij nemen aan, dat tijdgebrek de reden geweest is, waarom men haar uiteindelijk verdeeld heeft over elf artisten, te weten Rops, die drie platen zelf etste en aan twee zijn medewerking verleende (74), Adolphe Dillens, die er twee etste en Smits, Artan, De Groux, Hubert, Schaefels, Duwée, De Schampheleer, Clays en Van Camp, die elk één ets voor hun rekening namen Aan het uitwendige was niet minder zorg besteed, dan aan dat van de *Legendes Flamandes* Naar de geest waren de illustratie eer joyeus, dan macaber, hoewel Rops, die zich in alle sferen thuis voelt, ons van beiden iets geeft Beroemd geworden is Rops voorstelling van een gehangene in de klokkenstoel, *Et il faut pendre au battant de la cloche, celui qui avant sonnè l'alarme*, een hoogst dramatisch gegeven, dat in zijn sinistere schoonheid een onvergetelijke indruk nalaat In de meeste exemplaren treft men als frontispice Rops' *Bon buveur vidant les pots rien qu'en les regardant*, een Frans Hals-achtige drinkebroer, sprankelend van levenslust, die in vlugge, nerveuse trekken is getekend Rops' derde ets stelt *Lumey* voor, *fier seigneur vivant en opulence*, een plaat, die is opgezet in een grimmige somberheid van tonen, welke uitstekend harmonieren met het martiale silhouet van deze met de hand aan de degen tegen een achtergrond van Bourgondische gobelins afgebeelde aartsrebel (75)

Twee jaar later verschijnt, in samenwerking met de Librairie Internationale te Parijs, een tweede, vermeerderde druk Het aantal illustratoren is uitgebreid met Leon Becker, Gustave Biot, Hippolyte Boulanger, Auguste Danse, Fourmois, L Jangey, Lauters, Van der Hecht en Paul Van der Vin, naast de etsen uit de vorige uitgave telt deze tweede editie achttien nieuwe etsen, terwijl ook de omslagtekening — tevens frontispice — van Alfred Hubert nieuw is De titel is aangegroeid tot *La legende et les aventures heroiques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*, terwijl de tekst vermeerderd is met een voorwoord, *Préface du Hibou*, opgeluisterd door een vignet van Léon Becker In de druk neemt men dit verschil waar, dat niet meer gebruik gemaakt is van chine, maar van gekleurd verge of wit

velijn naar keuze. Rops heeft geen nieuwe etsen aan de bestaande toegevoegd. Met Rops in het strijdperk te treden was voor de meesten een hachelijke onderneming. Toch werd zeer genietbaar werk geleverd door Hubert met zijn *Claes pèlerinant*, door Camille Van Camp met zijn gracieuse en melancholiek *Nele dolente*, door Becker in zijn op Nanteuil geïnspireerde heksensabbat, *Allant au jugement*, door Joseph Duwée met zijn groteske *Lamme Goedzak*, door Boulanger met zijn — weliswaar op Daumier's *Rue Transnonain* gelijkende — *Gardien de Saisie* en met zijn prachtige, *Le Loup-garou* en *L'Inondation* getitelde landschapsetsen. Een bekroning van dit alles is het frontispice van Alfred Hubert: de schalkse kop van Ulenspiegel, door een voorhang gestoken, waaromheen scènes uit zijn veelbewogen leven. Het thema en de voornaamste bewegingen worden in deze kleine grafische ouverture aangekondigd en geresumeerd. (76)

Waar Rops het grootste gedeelte van zijn leven te Parijs heeft doorgebracht, heeft ook het aldaar uitgegeven boek het meest van zijn illustratief talent geprofiteerd. Van het midden der jaren zestig dateert zijn Parijse debuut. Het is Alfred Delvau, die de Belgische illustrator in de volgende bewoordingen aan het Franse publiek voorstelt: 'Quoique né Wallon, il est Flamand comme Rubens, par son père et Espagnol comme Goya, par sa mère, deux bons et beaux sangs qui se sauraient mentir. Il a trente ans et autant de mille livres de rente qu'il dépense, années et livres, comme s'il ne devait jamais en voir la fin, voyageant beaucoup, vivant davantage et dessinant quelquefois . . .' (77) Spoedig ontwikkelt hij een reputatie — en aldus kennen de meeste bibliofielen hem — van een libertijns illustrator van niet minder libertijnse teksten. Rops was bij uitstek de auteur van een bepaald type vrouw — Parisienne van gezicht en allure, maar Vlaams van lijf en leden —, dat, gestandaardiseerd, is blijven voortleven als het *type Rops*, en dat zich doorgaans bewoog in een literair zeer middelmatig klimaat, in een wereld, bespookt door satan en zonde. (78)

De organisatoren van de nationale tentoonstellingen hebben jarenlang de hiermee verbonden verlotingen aantrekkelijk gemaakt door de uitgifte van lithografieën naar één of meer door een jury uitverkoren schilderijen. In 1856, constateert Adolphe Siret (79), werd hierin door de betreffende instanties in zoverre een verandering gebracht, dat de lithografieën werden vervangen door kopergravures of etsen. Dezelfde Siret, die in 1859 een nieuw tijdschrift had gesticht, waarvan hij tot zijn dood in 1887 hoofdredacteur zou zijn, nam in 1870 het initiatief om de abonnees op het *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* ieder jaar bij wijze van premie een album met tien etsen te schenken. Hiermee schiep hij voor de Belgische kunstwereld een pracht gelegenheid, om ook in dit medium talent te kweken en tot ontwikkeling te brengen. De belangstelling voor de ets nam spoedig zulk een omvang aan, dat men overging tot de oprichting van een *Société Internationale des Aquaretistes*, waarin

Rops het voorzitterschap bekleedde, terwijl de kunstlievende gravin van Vlaanderen bereid werd gevonden, om het ere-voorzitterschap te aanvaarden. Het jaar 1875 werd aldus een mijlpaal in de geschiedenis van de ets in België. De tijd van schuchter experimenteren was voorbij. Maar deze medaille had tot keerzijde, dat de ets zich voortaan terugtrok van het boek met de grote verspreiding naar het album met een verspreiding slechts onder amateurs. En omwille van het feit, dat haar bestemming verandert in een van ons onderwerp afwijkende richting, én omdat de alles doordringende geest van een nieuwe tijd, nieuwe kunststromingen en nieuwe namen ook een nieuw hoofdstuk noodzakelijk zouden maken, voelen wij ons gerechtigd, een geschiedenis van de illustratieve ets gedurende de nabloei van de Romantiek bij deze te beëindigen.

CONCLUSIE

Het eerste grafische procédé, waarmee wij bij een bestudering van de Belgische boekillustratie in de negentiende eeuw te maken kregen, was de lithografie of steendruk. Als zodanig loont het de moeite, om na te gaan, welke artistieke waarden de lithografie en het met lithografieën verluchte boek of album in België vertegenwoordigd hebben. Met andere woorden zou men zich de vraag kunnen stellen, — een vraag, welke eng verweven is met het zinvolle of zinloze van onderhavige studie —, of de lithografie alles bij elkaar genomen méér geweest is dan een historisch curiosum.

Het merendeel van de producten van de vroegere Belgische steendrukkers was van twijfelachtige kwaliteit. Laat men handels- en gelegenheidsdrukwerk buiten beschouwing, dan bestond het voor die tijd gangbare repertoire uit afbeeldingen van plaatselijke typen en gebeurtenissen, uit portretten en uit landschappen en stadsgezichten. Geen tekenaar, die niet leerde lithograferen, teneinde ook zelf in staat te zijn om het nieuwe medium te beproeven. De faam van de steendruk nam in weinige jaren tijds zodanige afmetingen aan, dat één van haar beste kenners, Beraldi, kon spreken van een *universelle passion*, van een *invasion de lithographisme*. De eerste schreden, door schilders en amateurs op het lithografisch pad gezet, werden wel niet altijd bekroond met succes, maar de hedendaagse beoordelaar ontkomt toch zelden aan de charme, die uitgaat van zoveel vroege prenten en schetsboekbladen. Wanneer men bedenkt, hoezeer de steentekenkunst en steendruk nog in haar kinderschoenen stonden, is het geen wonder, dat deze eerste oogst weinig werkelijk geslaagd werk heeft opgeleverd. Als regel haalden de eerste lithografen nog niet heel veel uit het materiaal van hun keuze: het zwart is te vet en te nadrukkelijk, het uitgespaarde wit te hard en te leeg, terwijl al het tussenliggende vuil en groezelig aandoet. Hun lijnvoering is links en onzeker; men voelt, dat het tekenen in spiegelbeeld aanvankelijk nog een lastig te overkomen handicap was. De onderwerpen maken de indruk van een grote willekeur; zelden boezemen zij ons werkelijk belang in en vaak lijkt het erop, alsof zij niet meer dan een graag te baat genomen aanleiding waren, om het nieuwe procédé te beproeven. Eerst langzaam ontdekten de kunstenaar, welke kansen de lithografie bood aan zijn improvisatietalent en hoe verrassend dan de resultaten konden zijn. Voor een niet onbelangrijk deel — en in zoverre gaat de steentekenaar vrijuit — was de drukker schuld aan het onbeholpene van vele vroege lithografieën. Afhankelijk van diens vakkennis, maar niet minder vaak van het ontbreken van die vakkennis, zouden er nog jaren overheen gaan, éér de lithografie met ere voor oudere

CONCLUSIE

grafische technieken in de plaats kon treden. Zij won dan ook in aanzien en kwaliteit, naarmate de drukkers vorderden in de beheersing van hun vak.

Scherfing en inslag was in deze tijd het tot voorbeeld nemen van steendrukken van Franse origine. Frankrijk was het land, waarop de Belgische lithograaf zijn blikken bij voortduring gericht hield. Naast werk, dat in algemene trekken op Franse voorbeelden is terug te voeren, zijn de klakkeloze copieën legio. Toch matige men zich in het overal willen zien van verwantschappen. Overeenkomsten vinden in vele gevallen ook een verklaring in de aard van het procédé, dat universeel was en waarop in het begin nog hoegenaamd geen nationale varianten bestonden. Het gros der tekenaars heeft, ongeacht nationaliteit of woonplaats, zich op eendere wijze van het materiaal bediend. Het zijn dezelfde, wat povere effecten, die men nastreeft, en het zijn dezelfde geringe profijten, die men trekt uit het aan mogelijkheden zo rijke procédé. Vooral hun beperktheden hebben de vroege lithografen met elkaar gemeen en deze schepden de vermeende band van verwantschap. Tenslotte dient men ook niet te vergeten, dat deze kunstenaars leefden in een tijd — dus ook zagen door de ogen van die tijd —, die wereldbeschouwelijk nog zeer coherent van structuur was. Wij staan op de rand van de Romantiek. Over Europa verspreidde zich een nieuwe sensibiliteit, die, aan geen grenzen gebonden, diepgaand alle takken van kunst heeft bevrucht. Ook dit is één van de redenen, waarom wij moeten afzien van een al te stricte regionale of nationale stijldefinitie.

Samenvattend kan men zeggen, dat omstreeks 1820 de lithografie in het brandpunt van de belangstelling stond; dat zij vele beoefenaars telde, begaafd met uiteenlopend talent; dat zij in velerlei vormen de pers verliet, hoewel maar zelden in een vorm, die men mag bestempelen als geslaagd naar inhoud en uitvoering; dat zij, tenslotte, lokaal was van onderwerp en quasi internationaal van vormgeving. Telde België in 1820 weliswaar reeds vele lithografen, de lithografie zelf was er nog een vaag en onbestemd begrip. Eerst sedert dien zou er tekening komen in wat nu nog niet meer was dan een amorfe gestalte. Met name geschiedde dit in de tien onmiddellijk hierop volgende jaren. Het zijn de jaren twintig, die aan beide zijden de eerste fase van de Belgische boekillustratie in lithografie omsluiten. Favoriet was in deze tijd het album met landschapslithografieën; naar gelang zijn uitgever was dit conventioneel, aanleunend tegen een Frans voorbeeld, of — en alleen hier voelen wij ons geboeid — origineel door een werkelijk artistieke en uitgesproken autochtone inspiratie. Een verlengstuk van dit genre was het album met tekenvoorbeelden, welk laatste weer een raakpunt vertoont met de zgn. costumiplaten, een andere, zeer belangrijke categorie van werken in steendruk. Het portret is een genre, dat naar vanzelf spreekt met veel animo werd beoefend, maar waarin, behoudens enige uitzonderingen, welke helaas niet in boekvorm zijn uitgegeven, in deze jaren weinig opmerkelijks gepresteerd is. Tenslotte waren er de met veel pompa aangediende statiewerken, al dan niet naar een Frans voorbeeld in ko-

CONCLUSIE

pergravure, doch deze kan men voor het romantische boek nauwelijks representatief achten, ook al moet men toegeven, dat hier technisch soms zeer knap werk geleverd is.

Wellicht rijst bij sommigen de vraag, of het verantwoord is, om na tien jaar lithografische activiteiten een caesuur aan te brengen; een caesuur, die samenvalt met de in de geschiedenis van België zo belangrijke demarcatieline van 1830. Mits een precisering op één jaar nauwkeurig niet wordt verlangd, geloven wij inderdaad in het verlopen van het getij naarmate de Septemberwolken zich dreigender boven de Belgische hemel samenpakken. Zoals de strijd rond de Romantiek luwt en haar voorvechters op zeker moment de romantische leus in hun banieren vervangen door een politieke leus, zo ook verliest in diezelfde jaren de lithografie veel van het nieuwe, dat haar beoefenaars deed lithografieren uit louter plezier in deze kunst. Tegen het einde der jaren twintig gaat de lithografie in plaats van de voorheen sterk *kunst*-matige (hetgeen niet wil zeggen, dat de kunst er steeds mee gediend was) een meer *procédé*-matige rol spelen (waarmee de kunst uiteindelijk beter gediend was). Veel werd er overigens in deze tijd niet gepubliceerd. Verzet en revolutie wierpen hun schaduw over het bedrijfsleven en de kunst hebben zij hoegenaamd niet geïnspireerd.

Tussen 1830—1836 zien wij de Belgische lithografie een eigener en specifiek gezicht aannemen, dan in enige andere periode van gelijke duur. Uit de tevredenheid over gedane nationale plicht en in de hand gewerkt door een van Parijs overwaaiende mode, sproot het genre van de *albums de dessins*, aantrekkelijke prentenboeken vol pretentieloze tekeningen en anecdotes uit het dagelijkse leven, welke tegemoet kwamen aan de heersende neiging tot sentimentaliteit, gepaard aan de zucht naar pronk en vertoon. België had op dit terrein specialisten, die maar weinig behoeften onder te doen voor hun Franse collega's, dezen zelfs op hun eigen terrein ernstige concurrentie aandeden. Dit gezapig genoeg scheppen in de wisselvalligheden van het dagelijkse leven verkeerde bij het publiek spoedig in oververzadiging, zodat het genre in weinige jaren tijds was uitgeput. Ook in de opvatting en beschouwing van het landschap voltrok zich een merkelijke verandering. Het echte natuurgevoel won zienderogen veld, terwijl de nieuwsgierigheid naar het ongewone en merkwaardige in traditionele zin duidelijk in sterkte afnam.

In 1836 menen wij achter het eerste hoofdstuk een punt te mogen zetten. De lithografie is aan haar volwassenheid toe en zal nu haar deugdelijkheid moeten bewijzen. Wat deze datum echter vooral zo markant maakt, is een geheel nieuwe verschijning, voor de lithografie een geduchte rivale: de houtgravure.

Men kan veilig aannemen, dat de houtgravure vanuit Frankrijk in België geïmporteerd is en wel niet eerder dan het jaar 1833. Drie jaar lang leidde de

CONCLUSIE

houtgravure een verborgen bestaan; zij trad eerst in de openbaarheid met de oprichting van de veelomstreden *Ecole royale de gravure*. Haar Franse herkomst brengt mee, dat de Belgische houtgravure in het begin vele van de karakteristieken aankleven, eigen aan de Franse tak van deze kunst. De toepassing als procédé houdt het midden tussen de Franse en de Engelse opvatting. Het laatste mag men beschouwen als een tribuut aan het land, dat Europa deze kunst had geschonken, maar meer hout snijdt het feit, dat het onderwijs van de beide Browns uit de aard der zaak op Engelse leest geschoeid was. In de loop der jaren evenwel nemen wij een distantie waar van de Engelse methode en een grotere aansluiting bij Frankrijk. De geest van de illustraties in houtgravure is, ten dele in tegenstelling met haar technische verwezenlijking, uitgesproken Frans, hetgeen bij het immense respect, dat de Franse geest België steeds heeft ingeboezemd, wel voor de hand ligt. Globaal gesproken is de Belgische houtgravure de Franse tot het midden van de eeuw op de voet gevolgd. Dan blijkt alle spankracht gebroken. Terwijl Frankrijk dank zij een voortgaande uitbuiting van de mogelijkheden van het procédé de ondergang van de houtgravure nog enige jaren in de toekomst verschuift, gaat het in België snel bergafwaarts. De gang der houtgravure van opkomst tot verval was in België, veel meer dan in het Engeland van Bewick tot de gebroeders Dalziel of in het Frankrijk van Desenne tot Doré, een ontwikkeling in een notendop.

De houtgravure is een procédé, dat buitengewoon voldoet, wanneer dienstbaar gemaakt aan tekstversieringen als kop- en staartvignetten, kapitaalverluchtingen, guirlandes, omlijstingen en bovenal vignetten tussen de tekst. Soms ook krijgt het vignet een breeduitgemeten zelfstandige plaats buiten de tekst op een aparte pagina. Bewust of onbewust wordt aldus op het uit de tekst gelichte vignet een duidelijke nadruk gelegd. Deze nadruk en de doorgaans daarmee gepaard gaande vergroting van de proporties noden tot een beschouwing in detail, die vaak onbarmhartig de feilen bloot legt van tekenaar en graveur. Bleef het vignet de illustratie van een passage in de tekst dan is er nog niets wezenlijks veranderd. De eigen grenzen van het medium worden echter overschreden, wanneer men de houtgravure een reproductieve taak gaat toemeten en de resultaten gaat beoordelen naar de natuurgetrouwheid van de reproductie. Het is zonder meer duidelijk, dat hier sprake is van een ingrijpende, te weten een functionele verandering. Trouwens, grafische kunst, welke slechts een reproductieve taak vervult, geeft haar autonomie prijs en daarmee datgene, wat haar juist als grafische kunst zo aantrekkelijk maakt. De typografische binding — in het geval van de houtgravure van kardinaal belang — wordt losser en verdwijnt. De houtgravure gaat een eigen leven leiden, gekenschetst door een steeds verder gaande vormvervolmaking. Onvermijdelijk voert dit naar een dood punt. Slechts enkelen hebben de ontsporing van de houtgravure gezien en opgemerkt, doch toen was het reeds te laat en viel niets meer te redden dan de herinnering. Binnen drie lustra heeft zich dit alles voltrokken: haar leertijd

CONCLUSIE

doorliep de houtgravure in de illustratie van de overdruk; haar bloei beleefde zij met de illustratie van de letterkunde rond 1840; haar vervolmaking volgde in de illustratie van de nationale geschiedenis, terwijl de costuumplaat in houtgravure reeds de weg wees naar een dreigende en onafwendbare verstarring.

De typografie ondergaat slechts weinig vernieuwing ten tijde van de Romantiek. Toch is het tegendeel een veelverbreide mening. Natuurlijk, de *lay out* is royaal en evenwichtig en de opmaak getuigt van smaak en gevoel voor verhoudingen. Maar daar staat tegenover, dat het gebruikelijke lettertype een schraal en spichtig aftreksel is van de klassicistische Romeinsoorten, die bij de eeuwwisseling gebezigd werden door Didot in Frankrijk en door Bodoni in Italië. Deze in haar oervorm stijlvolle lettersoorten zijn geleidelijk vervangen door slappe derivaten. Zij geven aan de zetspiegel dat droge en nuchtere beeld, dat ten langen leste door geen versiering meer te redden was. De werkelijke vernieuwing, door de Romantiek gebracht in het domein van de typograaf, bestaat hierin, dat de fantasie na de strakke wetten en regels van het Klassicisme opnieuw haar kansen krijgt en zich nu uitleeft in titels en ondertitels, in kaders en guirlandes, in kapitalen en sierletters. Op de omslagen der afleveringen, waarvoor steeds gekleurde papiersoorten gebezigd werden, wisselen regels, gezet in Gothische, Venetiaanse, vlamme, doorzichtige, van parels aaneengeregen en barokke letters af met schablone-ornamentiek van een ongekende verscheidenheid. De zo karakteristieke pennestreken, door de lithograaf in de mode gebracht, krijgen een vaste plaats in de letterkast en onderstrepen met krullen en lussen de titelpagina, die in vele gevallen nog door een vignet of kader wordt opgehaald. Soms groeit dit vignet uit tot de grootte van een hele pagina en gaat dan, tesamen met een verkorte titel, aan de eigenlijke titelpagina vooraf.

In Januari 1836 lezen wij in *L'Artiste*, dat de lithografieën, welke op dat moment van de persen van Dewasme en Simonau kwamen, glansrijk een vergelijking konden doorstaan met de beste producten van de Duitse markt, terwijl men in Frankrijk tevergeefs naar hiermee vergelijkbare uitgaven zou zoeken. (1) Inderdaad, uitgaven, vergelijkbaar met Madou's *Société en Europe* of *Vie des Peintres*, kende men in Frankrijk niet; niet, omdat men hiertoe in dat land niet capabel was, maar omdat uitgever en lithograaf er meer begrip hadden niet alleen voor de mogelijkheden, maar ook voor de beperktheden van het medium, waarin zij werkten. Het oorspronkelijk creatieve was in Frankrijk een eerste vereiste, terwijl er grote waarde werd gehecht aan de improvisatie. Men wachtte er zich, om al te veel nadruk te leggen op het reproductieve aspect van de lithografie. Beter dan elders realiseerde men er zich, dat een lithografische tekening, die niets anders wil zijn dan een lithografische tekening en zich ook als zodanig aandient, dichter een bepaald artistiek ideaal benadert, dan een lithografische tekening, die eigenlijk een schilderij wil zijn. Over Duitsland kon men inderdaad spreken als over een rivaal. Dit land, dat,

CONCLUSIE

hoewel de bakermat van de lithografie, Frankrijk op de voet steeds gevolgd heeft en nooit een inheemse stijl in het leven heeft kunnen roepen, ontwikkelt één uitgesproken specialiteit: de portret- en reproductie-lithografie. (2) Het zijn de Berlijnse portretlithografen en de Münchener prentendrukker Franz Hanfstaengl, die de Duitse lithografie haar aanzien verleend hebben. Hardnekkigheid, methode, orde en een herhaaldelijk gebrek aan lichtheid, humor en gevoel zijn, samenvattend, de trekken, die de lithografie in Duitsland kenmerken. Het behoeft dus geen verwondering te baren, dat de Duitser de zin van het lithografisch medium ontgaan is, zoals dit ook bij tijd en wijle de Belg overkwam.

Korte tijd later corrigeert *L'Artiste* zijn blijkbaar te voorbarig uitgesproken oordeel: 'Nous ne pensions pas qu'il fut possible de surpasser la *Physionomie de la Société en Europe*. Les Allemands sont arrivés à faire mieux encore . . .' (3) Wat was er gebeurd? De drukker Hanfstaengl had een aanvang gemaakt met de reproductie in lithografie van de voornaamste schilderijen uit het Koninklijk Museum van Dresden en de eerste resultaten waren de recensent van *L'Artiste* onder ogen gekomen. De meest expliciete uiting van de normen, die de goede man in zijn bespreking aanlegt en van de bewondering, die hij voor het werk in kwestie koestert, is tevens de beste typering van hetgeen men in die jaren van de lithografie verwachtte: 'Le crayon s'est tout à fait identifié avec la peinture . . .' (4) Mutatis mutandis kunnen wij deze lofspraak vergelijken met de criteria, die algemeen in de schilderkunst golden. Er bestaat o.i. immers geen wezenlijk verschil in esthetische appreciatie tussen die voor het werk van de schilder, die de *Prix de Rome* haalt of de gouden medaille op de Salon 'omdat zijn penseel één geworden is met het model', en anderzijds die voor het werk van de lithograaf, die zó goed een schilderij reproduceert, dat men niet meer gelooft in een lithografie, maar zweren zou, met een schilderij te doen te hebben. In beide gevallen stelt men zich een academisch ideaal, een ideaal, dat reeds zou zijn uitgehold lang vóór de fotografie er de absurditeit van aantoonde. Dat de oordeelkundige tijdgenoot geen flauw vermoeden had van het verkeerde pad, waarop de lithografie op het punt stond zich te begeven, moge blijken uit hetgeen één der redacteurs van *L'Artiste* naïevelijk schrijft naar aanleiding van de eerste platen, die hij van Madou's *Société en Europe* onder ogen krijgt: 'Qui sait, si M. Madou, continuant les rapides progrès, n'est pas appelé à placer la lithographie dans une sphère plus élevée, à lui donner dans la hiérarchie des beaux-arts une place honorable qu'on lui a disputé jusqu'à présent'. (5) Reeds Hymans heeft, halverwege de tijd, die ons van ons onderwerp scheidt, juist gezien, toen hij schreef, dat de lithografie, eenmaal haar middelen beheersend getreden in een nieuwe fase van haar ontwikkeling, helaas niet enkel meer geput heeft uit zichzelf, maar zich de vertolkster gemaakt heeft van andere kunsten en dit bepaald niet altijd tot haar eigen voordeel. (6)

CONCLUSIE

Sinds 1836 splitst de lithografie zich in twee onderscheiden stromen, een boven- en een onderstroom. De eerste voert ons in de richting van een weliswaar sterk reproductief georiënteerde, maar technisch niettemin zeer volmaakte lithografie ten dienste van landschap, monument, historie en portret. De laatste houdt drijvend, wat eigenlijk uit de tijd is, terwijl het in hoofdzaak kunstenaars van geringe naam en oorspronkelijkheid zijn, die zich hierdoor lieten meevoeren. Voor het *album de dessins*, dat nog enige jaren in trek zal blijven, treedt enerzijds een majestueuze historieverbeelding, anderzijds de illustratie van werken van letterkunde in de plaats. De lithografie van landschap en monument vindt haar zeer bekwame voortzetters en zou zelfs nog enige toppen bereiken, maar de tijd van het spontane en oorspronkelijke creatieve is in dit genre voorbij. Het portret, zeer onderhevig aan een steeds feillozer beheersing van de techniek, nadert in deze jaren zijn hoogtepunt en is met fraaie voorbeelden ook op de boekenmarkt vertegenwoordigd.

Zowel bij de werken, die wij hoog schatten — behorend tot de bovenstroom —, als bij die wij ternauwernood schatten — behorend tot de onderstroom —, ziet een Frans auteur, Jean Adhémar, invloeden van Franse lithografen, met name van Deroy. (7) Isidore Deroy is één der meest productieve Franse steentekenaars geweest, wiens werk van 1827—1866 onafgebroken op de Parijse Salon te zien was. Tesamen met Alphonse Bichebois en Eugène Ciceri, die hem in omvang van werken nabijkomen, zette hij tot op de drempel van de Derde Republiek de traditie voort van landschapslithografen als Bonington en Isabey. Deroy's krachtige maar wat vette toets en het effect, dat hij maakte met zijn sombere tinten à la Huet of Isabey, deden het er rond 1830 naar uitzien, dat hij één der meesters zou worden van de tweede generatie. Maar zijn ontwikkelingsgang verliep te snel en zijn stijl verviel tot een correcte, slechts zelden verrassende middelmatigheid met weinig persoonlijk accent. (8) Wat gezegd is van Deroy, kan men ook van Bichebois (9) en van Ciceri (10) zeggen: zij behoren tot de degelijke lithografen van het tweede plan, maar zij dragen de kunst van het gelithografeerde landschap tientallen jaren alleen verder, omdat zij, toen Bonington, Isabey en Huet eenmaal het veld geruimd hadden, van eerst rangskunstenaars geen concurrentie meer te duchten hadden. In hoeverre nu is er in België sprake van een rechtstreekse en bewuste navolging van lithografen als Deroy, Bichebois, Ciceri e.a.? Vergelijkt men de producten van de Franse en Belgische landschapslithografen met elkaar, dan zal men constateren, dat België's meest op de voorgrond tredende landschapslithografen van een klasse waren, waartoe in Frankrijk een Deroy, een Bichebois en een Ciceri behoorden. Het is zo goed als zeker, dat het werk van de hier genoemde Franse lithografen hun Belgische collega's terdege bekend was. Toch doet men verstandig, om niet aanstonds het woord *beïnvloeding* in de mond te nemen, daar, waar men slechts in staat is tot het constateren van verwantschap. Omtrent werkelijke beïnvloeding kan men zich eerst een oordeel vormen aan de hand

CONCLUSIE

van feitelijke gegevens en afgaande op concrete en vergelijkbare voorbeelden. In de lithografie van het landschap zijn wij deze zelden of nooit tegengekomen, zodat wij met redelijke zekerheid kunnen beweren, dat het werk van Belgische landschapslithografen niet rechtstreeks en nawijsbaar door Frankrijk is beïnvloed.

Houtgravure en lithografie, maar ook ets en kopergravure treffen elkaar rond de persoon van Antoine Dewasme, een niet belangrijk genoeg te achten figuur in het Brusselse kunstleven van het tweede kwart der negentiende eeuw. Hij heeft zich een onvermoeid patronus getoond van de grafische kunsten in het algemeen en van de lithografie en de houtgravure in het bijzonder. Initiatiefnemer van een nationale graveursschool en leider van een machtig bedrijf als de Société des Beaux-Arts, uitgever van de fraaiste voorbeelden van romantische boekkunst en behoeder van een nationaal procédé als de kopergravure, kwamen bij Dewasme alle draden tesamen. Bij de aanvang van zijn loopbaan als hoofdredacteur van *La Renaissance* constateert Luthereau, dat het tijdschrift, waaraan hij nu verbonden is, en *L'Artiste* enige jaren tevoren, beiden stichtingen van Antoine Dewasme, een heilzame invloed hebben uitgeoefend op het hele Belgische cultuurleven; dat daarenboven Dewasme's Société des Beaux-Arts steeds een brandpunt van activiteiten is geweest: vele kunstenaars immers heeft de Société nader tot elkaar gebracht; zij heeft hen de gelegenheid geboden, om zich te uiten; zij heeft hen regelmatig werk verschaft; zij is bemiddelend opgetreden tussen kunstenaar en publiek en terecht kan men, samenvattend, van Dewasme en zijn onderneming zeggen, dat zij talent gevormd, tot zijn recht gebracht en in grote kringen populair gemaakt hebben. (11)

Tenslotte nog een enkel woord over de kopergravure en de ets. De kopergravure werd kort na de vereniging der beide Nederlanden nieuw leven ingeblazen daar, waar zij twee eeuwen her een zo grote rol had gespeeld. De keuze van een nieuwe professor in deze kunst aan de Academie van Antwerpen bleek niet heel gelukkig te zijn geweest en zo leidde de kopergravure er in tegenstelling met hetgeen bedoeld was, een weggecijferd bestaan. Bij de algemene nationale bewustwording, welke voortvloeide uit het verwerven van de onafhankelijkheid, kwam de zozeer nationaal geachte kunst der kopergravure opnieuw ter sprake en werd zelfs één der meest actuele artistieke strijdvragen. Om haar begon men de Ecole royale de gravure, die uiteindelijk eer de houtgravure, dan de kopergravure gediend heeft. Op Luigi Calamatta, de leraar kopergravure, waren aller verwachtingen gespannen. Toch bleek deze instelling al spoedig een minder te duchten rivale, dan Antwerpen, dat aanstonds protest had aangetekend, gevreesd en Brusselse initiatiefnemers voorspeld hadden. Zowel te Brussel als te Antwerpen werd nu op koper gegraveerd, maar verder dan één onbesliste en één besliste wedkamp — welke laatste in het voordeel van het oudere Antwerpen uitviel — en enige zelfstandig of in on-

CONCLUSIE

derlinge samenwerking gereed gekomen plaatwerken van weinig betekenis heeft de kopergravure het in België niet gebracht. Anders was het gesteld met de ets, maar reden tot juichen bestond er ook in deze sector van de grafische kunsten niet. Hoezeer de ets ook in andere landen een typisch romantisch middel van expressie geweest moge zijn, België levert maar een schrale oogst op. Enige niet onverdienstelijke landschapsetsen gaan aan wat men zou kunnen noemen de romantische ets vooraf. Een verdienstelijk pogen, maar ook niet meer dan dat, markeert het scharnierjaar 1836. Een de Romantiek waardig opflakkeren van de ets als procédé van boekillustratie wordt men gewaar in het Antwerpen van de jaren 1840—1842. Dan gaat de ets in de meest letterlijke zin weer in de doofpot. Omstreeks het midden van de eeuw krijgt de ets opnieuw een kans en deze kans wordt aanleiding tot wat men met een wel wat erg groots woord zou kunnen noemen de wedergeboorte van de ets in België.

Omstreeks het midden van de jaren veertig sloeg de houtgravure een gevaarlijke weg in, maar dit werd niet als zodanig beseft en gebrandmerkt. Teveel nadruk kwam te liggen op een zuiver naturalistisch gebruik van de houtgravure en op haar reproductieve i.p.v. illustratieve functie. Men eiste van de houtgraveur datgene, waarvoor men momenteel een fotograaf te hulp zou roepen. De graveur ging voor kunstvaardiger door naarmate hij dichter de werkelijkheid wist te benaderen, naarmate zijn techniek gladder en geraffineerder werd. Niet meer de tekenaar en graveur, die het beste konden verbeelden, maar zij, die het beste konden uitbeelden, waren de favorieten van uitgever en publiek. Ziet men enerzijds een raffinering van de houtgravure, anderzijds ziet men haar popularisering en banalisering, beide laatste min of meer als oorzaak en gevolg met elkaar verwant. De houtgravure blijkt gedoemd om te verdwijnen, onverschillig of het langs een vóór- of achterdeur zal zijn. Het begrip luxe, voordien enkel voor diepdrukprocédés en een enkele maal voor steendruk gebezigd, annexeert nu ook de houtgravure en tast aldus het procédé in zijn wezen aan. Uiteraard geschiedde dit vooral daar, waar de band tussen tekst en illustratie reeds verzwakt en ondermijnd was. Aanknopen aan hetgeen hierboven reeds is opgemerkt, nam de zelfliquidatie van de houtgravure een aanvang in de zo hooggeprezen nationale publicaties en in de costumiplaten, een eveneens geliefd genre van deze tijd. Het reproductieve karakter werd evident in magistrale misgrepen als de Mechelse catechismus en het *Misale Romanum* van Hanicq.

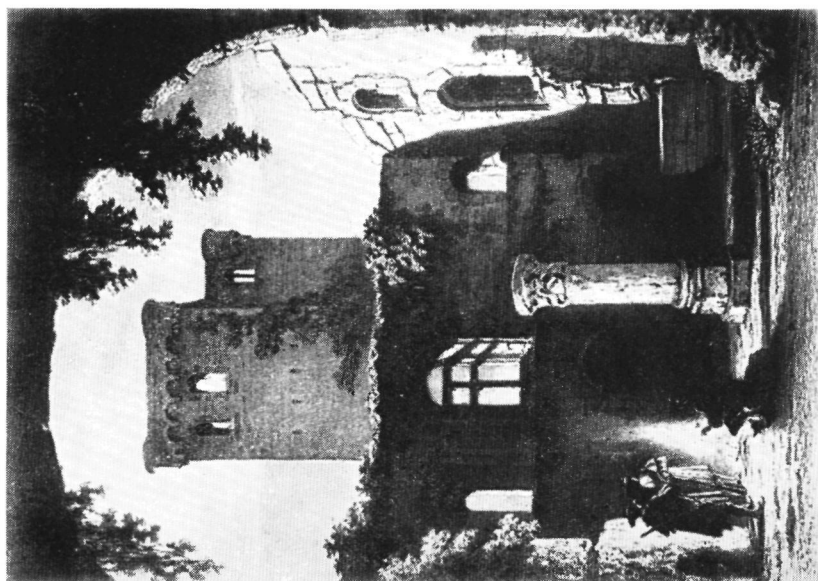
De banalisering van de houtgravure was veel algemener dan haar raffinering. Waar deze zich reeds aankondigt in de tweede helft van de jaren veertig, kan men haar nergens beter volgen dan in de jaargangen van *La Renaissance*. Met ingang van 1846 neemt het aantal in hout gegraveerde vignetten en sierletters toe, maar hun kwaliteit neemt zichtbaar af. Twee jaar later zien wij de houtgravure van het gangbare fac-simile procédé langzaam verlopen in de rich-

CONCLUSIE

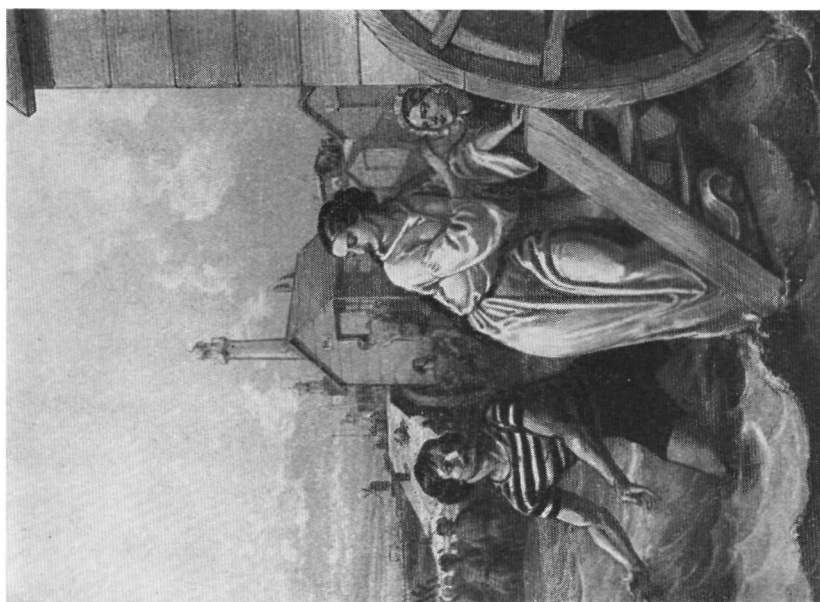
ting van de toonhoutgravure, hoewel het eindpunt nooit bereikt is en men moet zeggen, dat de toonhoutgravure als laatste troost en redding België eigenlijk onthouden is gebleven. De toonhoutgravure, in het Frans *taille en teinte* of *taille d'interprétation*, in het Duits *Tonholzschnitt* geheten, terwijl het begrip in Engeland zo goed als niet gekend werd, streeft — met alle respect voor de fraaie resultaten in dit grafisch medium bereikt — in zoverre haar doel voorbij, dat de uitvoerder door een maximum aan toonwerking datgene zoekt te bereiken, wat eigenlijk was voorbehouden aan de staalgravure, te weten een natuurgetrouwe licht-, stof- en atmosfeerweergave. Tot resultaten van enige betekenis heeft de Belgische toongraveur het niet gebracht, al is een aanloop genomen door Brown en Pannemaker. De oorzaak is meer een uitwendige, dan een inwendige: Pannemaker is naar Parijs vertrokken en de Ecole royale de gravure werd in twee etappes opgeheven. Het heeft de toonhoutgravure ontbroken aan figuren, aan een kweekplaats en aan werkgelegenheid.

In hetzelfde jaar, waarin *La Renaissance* de eerste toonhoutgravure publiceert, nemen wij een snel om zich heengrijpende verstarring in de typografie waar. Geen evenwichtig letterbeeld meer; een bladspiegel, welke verstrakt door een smakeloze opmaak met gothische- of lijnkaders en stereotype randversieringen; kop- en staartvignetten missen de ongedwongen charmes van voorheen. De houtgravures, waaraan nog aandacht werd besteed, waren gravures buiten de tekst en hierbij gold een *reproduction fidèle* als het hoogst bereikbare ideaal. Deze uitdrukking op zich reeds is symptomatisch en veelzeggend. Een onordelijke veelheid van procédés, allen even fantasieloos toegepast, waaronder men gewone lithografieën, vroege en slechte chromo's, alle soorten houtgravures en middelmatige mezzo-tint en staalgravures aantreft, luidt de tijd van het goed geïllustreerde boek en tijdschrift uit. Als in 1854 het laatste nummer van *La Renaissance* verschijnt, is het met de lithografie en de houtgravure in België zeer somber gesteld. De fantasie is verdroogd, het ambacht is verworpen en de ets zou voortaan de illustratie van het boek op zich moeten nemen.

De lithografie was een langer leven beschoren dan de houtgravure. Bleef de houtgravure van een natuurlijke verderontwikkeling in de toonhoutgravure verstoken, de lithografie had haar vernieuwing in de chromolithografie, welke laatste in België een groot succes heeft gekend. Dit neemt niet weg, dat de lithografie ook in haar originele zwart-wit uitvoering nog zou blijven voortbestaan. De genres, waarvoor de lithografie bleef gebezigd, waren de omtrektekening, het gelegenheidsalbum en de satyre. In het domein van het landschap constateren wij, dat eenvoudige werken werden uitgevoerd in één- of tweekleurendruk, terwijl de chromolithografie bleef voorbehouden voor plaatwerken van enige allure; aan de laatsten mogen de jaren vijftig met recht rijk genoemd worden. De chromolithografie was in goede handen bij Simonau & Toovey, die konden rivaliseren met de beste kleurendrukkers uit het buitenland en wier persen werkten voor opdrachtgevers tot in Amerika toe. Als chro.



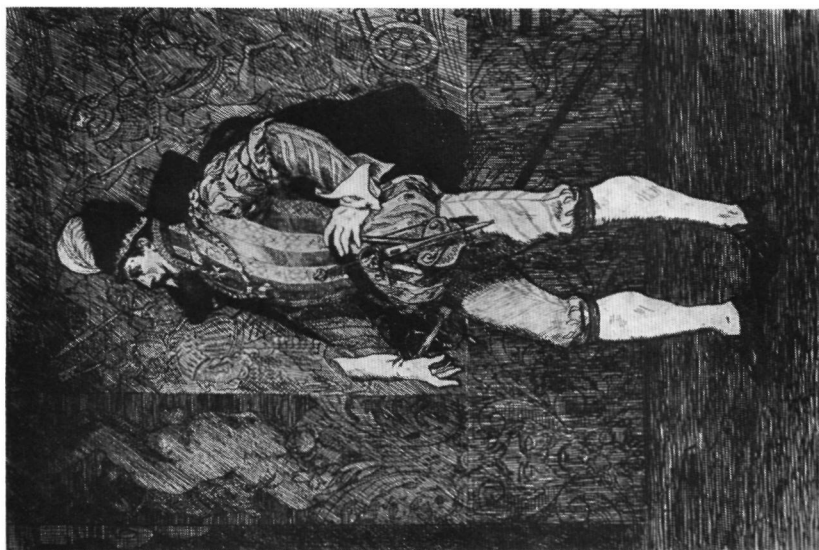
A



B

A F. Stroobant, *Intérieur du vieux château de Baden*. 1862.
Le Rhin Monumental et Pittoresque.

B H. Hendrickx, *Souvenirs des Bains d'Ostende*. 1855.



A



B

A F. Rops, *de Lumey, fier seigneur vivant en opulence.*
De Coster, *La légende d'Ulenspiegel.* 1867.

B F. Rops, *Et il fit pendre au battant de la cloche, celui qui avait sonné l'alarme.*
De Coster, *La légende d'Ulenspiegel.* 1867.

CONCLUSIE

molithografen behoeften de Belgen voor niemand onder te doen en de meest representatieve Franse uitgave in dit procédé, *La France de Nos Jours*, een werk, dat tussen 1853—1876 het licht zag bij Sinnott en waarvoor in hoofdzaak Asselineau (12) verantwoordelijk kan worden geacht, is beslist minder van kwaliteit, dan België's grote plaatwerken, gesigeneerd door lithografen als Stroobant, Lauters en Fourmois. Zoekt men in Engeland naar werken ter vergelijking, dan moge men daar reeds vroeg en zeer verdienstelijk van meerdere stenen gedrukt hebben, maar na Haghe's overstappen van de lithografie op het aquarel, had ook dit land niets meer te bieden.

In 1863 schrijft Hymans, dat zowel in België als in Frankrijk lithografische werken, nog voorzien van het stempel van een persoonlijkheid, hoe langer hoe zeldzamer werden. (13) In beslag genomen door het penseel, zag men Madou, Verboeckhoven en Fourmois geheel en al verzaken aan het tekenpotlood van de lithograaf. Baugniet, Schubert en Billoin, de portrettisten van het midden van de eeuw, lithograferen nog wel, maar geven toch de voorkeur aan het portret in olieverf. Lauters, Stroobant en Schaepkens zijn hun oorspronkelijke stiel het langst trouw gebleven. De werkers van het eerste uur waren verdwenen of lieten hoogst zelden meer iets van zich horen. Die van het derde en zesde uur hadden hun rijen versterkt, evenwel zonder hen definitief te verdringen. Bij hen kon men wel spreken van tijdsverschil, maar niet van generatieverschil. Een werkelijke tweede generatie met dezelfde drijfkracht en dezelfde talentontplooiing heeft België ontbroken. Wellicht, dat het uitblijven van grote opdrachten remmend en frustrerend heeft gewerkt. Wij willen de lithografen niet alle schuld geven van de bloedarmoede, die men algemeen waarneemt omstreeks het midden van de eeuw en die zich na tien jaar zal herhalen, ditmaal zonder hoop op een onverwachte wending ten goede dank zij een redster uit de nood als de chromolithografie.

Het verlopen en de uiteindelijke verdwijning van de lithografie is te wijten aan uiterlijke, maar ook aan innerlijke oorzaken. Wij zijn geneigd de laatste iets ernstiger te nemen dan Hymans, die vooral gewicht legt op het gebrek aan opdrachten en de verschijning van de fotografie. (14) De lithografie was moe, haar vuur was verteerd. Onder de innerlijke of psychologische oorzaken noemen wij de uitputting van het repertoire en de uitputting van de mogelijkheden van het medium als zodanig, waaraan met de chromolithografie nog een laatste vervolg was gegeven. Ook het publiek moet de landschapslithografie zijn gaan vervelen. Hymans durft zelfs te stellen, dat het talent van de tekenaars de populariteit van de lithografie even lang als niet langer heeft geschraagd, dan de vraag en de smaak van het publiek. (15) De agonie, waarin de lithografie van het landschap eigenlijk reeds vanaf het midden der jaren vijftig heeft verkeerd, wordt gesymboliseerd in een tekening van Gavarni, gedateerd 1855, waarop twee tekenaars van pittoreske gezichten voorkomen, die tesamen lopen over een weg zonder einde. De een roept enthousiast uit: 'Les sites pren-

CONCLUSIE

nent une largeur!' — 'et une longueur!' verzucht de ander — symbool van de nieuwe tijd — uitgeput en steunend onder het gewicht van zijn schetsboeken. (16)

Eén van de uitwendige oorzaken van de verdwijning van de lithografie was stellig de verschijning van de fotografie met haar revolutionaire opzijzetting van vele beproefde grafische technieken. De uitvinding van de fotografie had met één slag het hele streven naar uiterste natuurgetrouwheid illusoir gemaakt. Waartoe de lithograaf in staat was dank zij een rigoureuse toewijding, dat kon de gevoelige plaat véél nauwkeuriger en onvergelijkbaar veel vlugger. Het essentiële verschil tussen beiden is aanvankelijk velen ontgaan. De fotograaf was evenveel tovenaars als kunstenaar; zijn manipulaties begreep men wellicht niet, maar wel zag men met eigen ogen, hoe hij de lithograaf overtuigend in de schaduw stelde. Nu immers had men gevonden, waaraan geslacht op geslacht zijn krachten verspild had, n.l. de exacte reproductie van de natuur, de hoogste kunstvorm dus. Op dit punt heerste er een ongetemperd optimisme, waaraan de kunstenaar zich even goed overgaf als de leek, hoewel hij toch de eerst bedreigde was. Heeft Daumier het in 1862 niet over *Nadar élevant la photographie à la hauteur de l'art?* (17) Een juister inzicht toonde Baudelaire in zijn *Compte-rendu du Salon de 1859* (18), waarin hij zegt: 'La photographie ne doit pas empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imagination . . .' Een meer algemene gereserveerdheid volgt op het eerste enthousiasme. In 1863 voorspelt Hymans: 'Un jour viendra où le public et les artistes demandent un procédé de reproduction plus vraiment artistique et, d'autre part, plus rapide et moins solennel que la gravure au burin, où ils songeront de nouveau à la lithographie: . . . ce jour là ils ne trouveront plus d'artistes pour répondre à leur appel, car la lithographie sera morte.' (19) Gedeeltelijk kreeg Hymans gelijk, maar wat de laatste passus betreft, voorzag hij de komende dingen verkeerd. Inderdaad zou men al spoedig de fotografie de ereplaats ontnemen, die men haar in onbezonnen overmoed gegeven had. Inderdaad zou men teruggrijpen naar de grafiek als scheppend medium, wezenlijk verschillend van welke fotografische reproductiemethode dan ook.

Maar het was niet de lithografie, welke in ere werd hersteld, toegegeven, dat zij elders een wedergeboorte tegemoet zou gaan. Het was de ets, die ten dele de rol van de lithografie zou overnemen. Op een groot verschil van standpunt moeten wij hierbij echter wel wijzen. Waar de lithografie een populaire, als men wil democratische illustratiemethode was geweest, was de ets door haar beperkte vermenigvuldigingsmogelijkheid slechts bestemd voor de amateur, die er niet tegen op zag, om een relatief hoge prijs te betalen. Dit gaf de ets een aristocratisch cachet. Het feit, dat de reproductie van bestaande werken in dit procédé even bezwaarlijk als ongebruikelijk was, vrijwaarde haar bovendien voor serviliteit en deed haar zichzelf genoeg zijn, zodat de artistieke opzet zo zuiver mogelijk kon worden gehandhaafd. Forceert men de ets tot een vorm

CONCLUSIE

van reproductie, dan is het resultaat pitoyabel; illustreert de ets, dan kan dit leiden tot zeer gelukkige resultaten, hoewel men terdege in het oog dient te houden, dat de ets de tekst vaak niet meer nodig heeft — dan ook geen enkele band meer met de tekst onderhoudt — en dus in wezen niet meer illustratief genoemd mag worden. Vele schilders grepen naar de etsnaald en dit verklaart wellicht iets van het aanzien van dit genre en tegelijk zijn uitgesproken artistieke allure. De enige volbloed illustrator temidden van de etsers van die tijd was Félicien Rops. Van zijn werkzaamheid en talent kwam slechts weinig aan het Belgische boek ten goede, maar zelfs dit weinige vormt nog een waardevol sluitstuk op de boekillustratie van de nadagen der Romantiek.

NOTEN

INLEIDING

(1) *Focillon*, 178. (2) De Romantiek, een beweging, die geboren is in Engeland en Duitsland, maar in Frankrijk haar bezegeling vindt en van welk laatste land België de afstraling heeft ondergaan, is moeilijk in data uit te drukken. De gangbare formulering, dat de Romantiek loopt van de *victoire d'Hernani à la chute des Burgraves*, dus van 1827—1843 kan men niet anders beschouwen dan als een globale en wat literair getinte benadering in data, welke echter weinig houvast biedt. Immers, zo goed als men de eerste sporen van de Romantiek gewaar wordt lang vóór Hugo's geruchtmakende beginselverklaring, zo ook duurt deze beweging langer dan het echec van één van Hugo's stukken in het jaar 1843. Een bepaald zeer fraai overzicht in vogelvlucht lezen wij bij *René Bray*: 'Le Romantisme avait eu son aube en 1820 avec les *Méditations*, sa belle matinée avec la *Préface de Cromwell* et l'éclosion du drame; son éclatant après-midi à partir de 1830. Apogée fulgurant, mais fragile: dès le temps de *Notre Dame de Paris* et dès *Feuilles d'Automne*, Saint-Beuve, perspicace observateur, discernait des refroidissements, des dissentiments dans les amitiés, des fissures et des oppositions dans les doctrines. En 1843, l'échec des *Burgraves* sonnait le déclin et présageait le soir. Celui-ci tombait sur les funérailles de Balzac en 1850. Date opportune, ce milieu du siècle, et bien commode pour les mémoires.' Met *P. Van Tieghem* zouden wij toch liever de paaltjes naar beide zijden iets verzetten, om zodoende te komen tot de slotconclusie, dat de Romantiek ontloken is tussen 1800—1825, haar blôei bereikt heeft tussen 1825—1850 en aan uitputting is omgekomen tussen 1850—1860. (3) Aan het doordringen van de Romantiek in België wijdde deze literatuurhistoricus in 1927 een hoogst belangwekkende feestrede, welke hij in de navolgende jaren heeft uitgewerkt tot een omvangrijke studie, die is verschenen in 1948 en *La Bataille Romantique, 1815—1830* als ondertitel draagt. (4) Het *Musée des Sciences et des Lettres*, een stichting van Willem I, werd in 1834 omgezet in de *Université Libre de Bruxelles*. (5) *Revue Bibliographique*, 1828, 317. (6) *Dasnoy*, 54. (7) *Dasnoy*, 53. (8) *Dasnoy*, 54 e.v. (9) *Promenade au Parc de Wespelaere, ou description historique, topographique et pittoresque de ce jardin célèbre par A.G.B.S. (chayes)*. Leuven, z.j. (10) *Van de Wiele*, 13—24. (11) *Dasnoy*, 14. (12) Bedenken wij, dat Navez David te Brussel heeft meegemaakt als realist, in zijn beste ogenblikken zelfs als colorist, auteur van de dramatische *Marat assassiné* en de realistische *Trois Dames de Gand*, terwijl de archaïserende theoreticus en schepper van werken als *Leonidas*, *Les Sabines* en *Les Horaces* reeds lang zijn rol had uitgespeeld. Een eerherstel voor Navez is de uitlating van *Fierens* in *L'Art en Belgique*, zeggend, dat wat aan de Belgische Romantiek heeft ontbroken, een schilder was van het formaat van een Delacroix. Helaas, de Belgische Romantiek heeft niet eens haar Navez gehad! (13) *Dasnoy*, 14. Ook *Focillon* beweert, dat er geen wezenlijk onderscheid bestaat heeft tussen de kunst van een David en die van de Romantici; beiden noemt hij *idéalistes et archaisants*, zij het met dit verschil, dat de eersten een *beau idéal* nastreven, de tweede een *beau expressif*. (14) *Dasnoy*, 15. (15) *Wiertz*, 26. (16) *Colin*, 17—19; *Dasnoy*, 78—83; *L'Art en Belgique*, 444. (17) *Colin*, 20—21; *Dasnoy*, 83—90; *L'Art en Belgique*, 444—445. (18) *Sulzberger*, M., *Louis Gallait* (Brussel, 1889); *Colin*, 22—24; *L'Art en Belgique*, 445 e.v. (19) *Potvin*, Ch., *Wiertz, sa vie et ses oeuvres* (Parijs, 1869); *Vanderpyl*, *Antoine Wiertz* (Brussel, 1931); *Colin*, 26—29;

NOTEN

Lemonnier, 24—31; *L'Art en Belgique*, 448 e.v. (20) De hiërarchie der genres, één der essentiële principes van het Klassicisme, is afgeschaft: er zijn voortaan geen verheven en er zijn geen lagere genres meer. (21) 1e Jrg., 28. (22) Aan dit gedicht, afgedrukt in *L'Artiste*, 1833, 47—48, ontleen wij de volgende strofen:

O temps récent! où la main d'une amante
Sur mon front sombre imprimait le plaisir,
Temps de repos pour ma raison tremblante,
Tu ne veux plus me retenir!

Rassasié du monde qui m'étonne,
Être éternel! mes jours, je te les rend;
Je veux dormir! et j'abandonne
Mon corps aux vers, mon âme aux vents!

Esprit follet! obscur à la lumière,
De mes vingt ans j'étoufferai le feu:
Bords de la Lys où s'ouvrit ma poudrière,
Parents, amis, fortune, adieu!!!

(23) *Dasnoy*, 17—21 en *La Musique en Belgique*, 248. (24) 1e Jrg., 54—55. (25) *Ibid.* (26) 1e Jrg., 13 e.v. (27) 2e Jrg., 1—4. (28) Het woord *pittoresque* is momenteel even algemeen als tien jaar geleden het woord *résumé*, constateert de *chroniqueur de la littérature et des beaux-arts* in *L'Artiste*, 1833, 164. (29) *L'Artiste*, 1833, 160—161. (30) *Ibid.* (31) *L'Artiste*, 1834, 228. (32) I, 156. (33) 1839, 92. (34) *Deflandre, M., Victor Hugo et l'Abbaye de Villers-la-Ville*. Brussel, 1935. (35) *L'Artiste*, 1833, 51. (36) Een kennelijke verwerping van de *Préface de Cromwell*! (37) Het doel, dat de *Association Nationale pour favoriser les arts en Belgique*, uitgeefster van *La Renaissance*, zich stelde, was volgens Van Hasselt, 'guider toutes les tendances qui se manifestent à l'heure qu'il est, vers ce but élevé que l'art doit toujours chercher à atteindre, c'est-à-dire, vers le noble et le beau. Dans l'art le beau c'est le vrai, non pas tout le vrai, mais le vrai choisi, l'essence du vrai, si nous pouvons parler ainsi. Mais ce que nous pouvons rechercher et atteindre, c'est la double illustration des arts et de l'industrie. Notre association n'aura qu'un but, la gloire du pays par l'art...' (38) Dat een bezoek aan België op het programma diende te staan, blijkt uit enige regels, welke wij lezen in *L'Artiste*, 1835, 109, waarin de Parijse correspondent van dit blad zijn lezers prepareert op de komst van vele Franse artisten: 'Vous aurez cette année à Bruxelles une véritable colonie d'artistes français. Les voyages en Belgique sont en grande vogue dans les ateliers, on parle avec beaucoup d'éloge de vos collections de tableaux et vos villes espagnoles-flamandes...' (39) *Histoire des Lettres en Belgique*, 10—11. (40) Het is opmerkelijk, hoe men in deze tijd zelden verder in de historie teruggroef dan de Middeleeuwen en zelden later ophield dan bij de zestiende eeuw. (41) *De Bock, Beknopt Overzicht* 20. (42) *Fétis*, 27. (43) Gedurende zijn kort hoogleraarschap te Luik in de jaren 1848—1849 ontving de grote literatuurcriticus van Frédéric Amiel een essay, door deze geschreven en eerbiedig aan hem opgedragen, dat getiteld was *Du mouvement littéraire dans la Suisse romane et de son avenir*. Zijn jonge bewonderaar bedankend, sprak Sainte-Beuve een vergelijkend oordeel uit over de Zwitserse en de Belgische letteren, waarbij echter het oordeel over de laatste kennelijk was beïnvloed door de matheid, die kenmerkend was voor het einde van de jaren veertig. Bedoelde uitspraken komen voor in Sainte-Beuve's *Nouvelle Correspondance* en men vindt ze geciteerd in *Le Centenaire du Romantisme* van Charlier. (44) *Messager des Sciences*, 1837, 327—328. (45) *Histoire des Lettres en Belgique*, 274. (46) *De Mont*, 41 e.v. (47) *De Bock*, 79. (48) *De Bock*, 158. (49) *De Bock*, 18. (50) *De Bock*, 158. (51) I, 250. (52) *Ibid.* (53) *La vie belge*,

INLEIDING

35. (54) Hiervan vertelt ons de schrijfster Charlotte Brontë in de sterk autobiografische roman *Villette*, die fragmenten uit haar eigen meisjesjaren op een Brussels pensioonaat bevat, welke als zodanig zijn herkend door Charlier, *La Vie bruxelloise dans 'Villette'* in: *Passages*, 87 e.v. (55) Lemonnier, *La vie belge*, 35. (56) Hymans & Rousseau, I, 252. (57) *La Musique en Belgique*, 240. (58) Hymans & Rousseau, I, 9 e.v. en III, 113—157; Dasnoy, 48 e.v. (59) Charlier, *Autour d'un grand exil* in: *Passages*, 105 e.v. (60) Van de Wiele, 111—112. (61) Dasnoy, 48. (62) Dasnoy, 49. (63) Pirenne, IV, 107—110. (64) Dasnoy, 50—51; Van de Wiele, 59—71. (65) Hymans & Rousseau, I, 254. (66) 262. (67) De meeste gegevens omtrent de *Cercle* danken wij aan Heuschling, die deze publiceerde in *Le Bibliophile Belge*, 1877, 83—84. (68) Hymans & Rousseau, I, 254. (69) Charlier, *Passages*, Baudelaire et l'opinion belge, 135 e.v. (70) Dasnoy, 179. (71) Dopp, 5 e.v. (72) De diverse artikelen vindt men in het *Compte-rendu des travaux du Congrès de la propriété littéraire et artistique* par Edouard Romberg, secrétaire-général du Congrès, Brussel, Leipzig, Parijs, 1859, II, 55 e.v. (73) Hauman, 6. (74) Dopp, 19. (75) Willox, H., *Schets van de ontwikkeling van Welvaart en Bedrijvigheid in het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden ('Benelux 1815—1830')*, een Tilburgse dissertatie uit het jaar 1956, heeft dit aspect van 's lands welvaart en bedrijvigheid o.i. ten onrechte verwaarloosd.. (76) Dopp, 22 e.v. (77) Robin, 204. (78) Deschamps, 672. (79) Hen, 36. (80) *Over den Nadruk*, 10—11. (81) Deschamps, 672. (82) Hen, 36. (83) Dopp, 29. (84) Heuschling, 150 e.v. (85) Dopp, 61. (86) Dopp, 63. (87) Briavoinne, II, 444—457. (88) *Rapport du Juri sur les produits de l'industrie belge exposés à Bruxelles... rédigé par M. Gachard*. Brussel, 1836, 310—314. (89) Briavoinne, II, 444—457. (90) *Rapport du Juri*, op. cit. 310. (91) Briavoinne, II, 444—457. (92) Heuschling, 151. (93) II, 450. Wij corrigeerden hier een kennelijke rekenfout van de auteur. (94) 78. (95) *Over den Nadruk*, 2. (96) Briavoinne, II, 451; Robin, 221; Hen, 62 en Delecourt, 2 (97) *Mémoire sur la situation actuelle*, 6 en 241 noot. (98) Hen, 50. (99) *Mémoire sur la situation actuelle*, 242. (100) Hen, 49. (101) *Mémoire sur la situation actuelle*, 246. (102) Hen, 51. (103) *Over den Nadruk*, 3. (104) Dopp, 160. (105) *Over den Nadruk*, 4. (106) Hen, 51. (107) Dopp, 162. (108) *Ibid.* (109) Dopp, 172—184. (110) *Convention littéraire et artistique conclue le 22 août 1852 entre la Belgique et la France. Actes diplomatiques, lois, règlements, instructions*. Brussel, 1854. (111) *Mémoire sur la situation actuelle*, 11—12. (112) IV, 37. (113) Dopp, 187. (114) *Ibid.* (115) *Ibid.* (116) Liebrecht, *Histoire du Livre et de l'Imprimerie*, VI, 98. (117) *Ibid.* (118) *Rapport du Jury de l'Exposition Universelle de Paris de 1855*. (119) Al reeds ingesteld in 1817, hebben zij zeer slecht gefunctioneerd; onder dit voorbehoud kan men de *dépôts littéraires* vergelijken met een *dépôt légal*. (120) *Histoire des Lettres en Belgique*, 283. (121) De import van Franse boeken is volgens de *Statistique de la Belgique. Tableaux Généraux du Commerce avec les pays Etrangers publiés par le ministre des Finances* tussen 1852, het jaar van de Frans-Belgische conventie, waarin hij frs. 1.131.202 bedroeg, en 1871 opgelopen tot een bedrag van frs. 5.001.167. (122) Lemonnier, *La vie belge*, 94. (123) *Souvenir du Banquet offert à Victor Hugo par MM. Lacroix & Verboeckhoven... par Gustave Frédéric*. Brussel, 1862. (124) *Histoire du Livre et de l'Imprimerie*, VI, 106—110. (125) *Moulijn*, 7. (126) Courboin, III, XVIII, e.v. (127) *Weekley Ch. Montague, Thomas Bewick*, Oxford, 1953. (128) *Prideaux, S. T., Aquatint engravings. A chapter in the history of book illustration*, Londen, 1909. (129) Het door deze term gedekte begrip is voor Frankrijk uitputtend behandeld door J. Adhémar in zijn *Lithographies de Paysage en France à l'époque romantique*. Gemakshalve hebben wij de Franse benaming letterlijk vertaald en overgenomen. (130) Stofferen, in deze zin algemeen gebezigd, is het verlevendigen van lithografische gezichten met figuren en kleine scènes. Deze ste-

reotype, door het publiek gewilde toevoegingen hebben in Frankrijk zelfs een school van *faiseurs de bonshommes* in het leven geroepen, waarvan Victor Adam de meest waardevolste vertegenwoordiger was. *Adhémar*, 230. (131) *Mémoires d'un touriste*, Parijs, z. j. I, 87. (132) *Templeman, William D., The life and work of William Gilpin, Master of the Picturesque*. Urbana (Illinois), 1939. (133) *A Dialogue upon the Gardens of the Right Honourable the Lord Viscount Cobham at Stow in Buckinghamshire*, anonym gepubliceerd, voor de eerste maal in 1748. De dialoog vindt plaats tussen twee denkbeeldige personen, die de schoonheid van het meer en de waterval bediscussieren, door Lord Cobham's tuinarchitecten tevoorschijn geroepen uit een onwelriekend moeras. 'Upon my Word', zegt één van Gilpin's personen tegen zijn vriend uit Buckinghamshire, 'here is a noble Piece of Water!' 'Not many Years ago', antwoordde de inboorling, 'I remember it only a Marsh: it surprized me prodigiously when I first saw it floated in this manner with a Lake. Has not that Ruin a good Effect? The Sound of the Cascade, the Shrubs half concealing the ragged View, and those dancing Fauns and Satyrs, I assure you, raise very romantic Ideas in my Head.' 'Yes, indeed', hernam de bezoeker, 'I think the Ruin a great Addition to the Beauty of the Lake. There is something so vastly picturesque and pleasing to the Imagination in such Objects that they are a great Addition to any Landskip.' (134) De aan *Les Lithographies de Paysage* toegevoegde *Bibliographie des Recueils de Paysages lithographiés* vangt aan in het jaar 1817. (135) Dit citaat, genomen uit de *Itinéraire de Paris à Jérusalem* van de vader van de Romantiek, die de Heilige Stad overigens nooit bezocht heeft, troffen wij aan in *Paquet-Syphorien's Voyage historique et pittoresque dans les Pays-Bas et dans quelques départemens voisins, pendant les années 1811, 1812 et 1813*, in 1816 uitgegeven door Demat te Brussel met twee dozijn kopergravures in een dorre, nog geheel klassicistische tekenstijl. (136) In het jaar 1813 tekende Philibert Bron een vervallen poort, welke deel had uitgemaakt van het fort *La Haine* te Bergen. Waren de fortificaties reeds in 1784 gesloopt door Joseph II, in 1813 zou ook de nog overgebleven poort voor de bijl. gaan. Tien jaar later maakte de chevalier de la Barrière een lithografie naar Bron en omstreeks 1830 werd ditselfde gegeven nogmaals behandeld door de Bergenaar Liez. Waar de eerste zijn voorstelling stoffeerde met enige pratende dorpelingen, zette Liez aan de voet van de poort twee tekenaars *à la mode*, bezig met het vereeuwigen van een nog verder afgebrokkelde en met nog meer struikgewas overgroeide ruïne. Men geve zich reenschap van dit beminnelijke anachronisme en men vergelijke de twee manieren van stofferen, van elkaar onderscheiden door niet meer dan enkele luttele jaren. (137) *L'Artiste*, 1835, 115—116. (138) *Beraldi*, I, *Introduction*. (139) *Le Livre et les Lettres en Belgique*, 132.

OPKOMST 1817-1836

(1) Voor de vroegste geschiedenis van de lithografie in België beschikken wij over *Hymans'* artikel, *La Lithographie en Belgique*, in *Die Lithographie von ihrer Erfindung bis zur Gegenwart* (Wenen, 1903), geredigeerd door R. Graul en F. Dornhöffer; dit artikel is opnieuw afgedrukt in *Oeuvres de Henri Hymans*, I, 420 e.v.; voorts over een reeks artikelen onder de titel *Nos Peintres-Lithographes* in de *Gazette* van October 1933, gesigneerd met het pseudonym *Dominique*; tenslotte over persoonlijke informatie, ons met de meeste bereidwilligheid verstrekt door de heer *Louis Hussette*, oud-conservator aan de Koninklijke Bibliotheek van België, die zich baseert op naspeuringen in de contemporaine pers eertijds door hem ondernomen. Zeer veel profijt hebben wij ook getrokken uit een grondige exploratie van de *Revue Bibliographique*, waarin menig uitgeversprospectus is opgenomen. (2) Een partij lithografische stenen, drukwerk en prenten, daterend van Senefelder's verblijf in het paleis van de hertog van Arenberg, bevindt

zich nog steeds onaangeroerd in het archief van deze familie en wacht op inventarisatie.

(3) In het voorjaar van 1819 werd Senefelder met een tevredenheidsbetuiging door de directeur van het Topografisch Bureau ontslagen. Op grond van zijn naam en ervaring riep toen de drukker Spin, die kort tevoren een steendrukkerij had overgenomen van een zekere Zweesaardt — de oude zaak Beyer & Vinkeles —, Senefelder naar Amsterdam. Korte tijd moet hij ook nog zelfstandig te Amsterdam gevestigd geweest zijn. Wellicht is hij van daar uit nog even naar Brussel teruggekeerd, zeker is echter, dat hij spoedig zee koos, om in Amerika zijn geluk te beproeven. Dit geluk heeft Senefelder echter nooit toegelachen en, teruggekeerd in het oude Europa, is hij in 1836 op vijftigjarige leeftijd, arm en berooid, in een ziekenhuis te München overleden. *Moulym*, 37—39.

(4) Noemen wij slechts een brochure in 8°, *Coup d'oeil sur la lithographie par L. J. D. B., sténographe, artiste, écrivain et dessinateur*, uitgegeven door Wahlen in 1818, en een overdruk, eveneens door Wahlen uitgegeven, van Aloys Senefelder's leerboek, *L'Art de la Lithographie ou Instruction pratique, contenant la description claire et succincte des différens procédés à suivre pour dessiner, graver et imprimer sur pierre*, dat na in 1819 gelijktijdig in Duitsland en in Frankrijk verschenen te zijn, nog datzelfde jaar ook te Brussel het licht zag. (5) *Moulym*, 27. (6) *Nos Peintres-Lithographes. La Lithographie en Belgique. Ses Débuts*. (7) Het meest volledige beeld van Jobard krijgt men stellig door een artikel van de hand van J. G. A. Luthereau, in *La Célébrité*, dat in 1861 te Parijs in brochurevorm is uitgegeven onder de titel *Jobard, directeur du Musée royal de l'industrie belge*. Dit artikel is ons helaas niet onder ogen gekomen. Wel ontleen wij aan *Biogr. Nat.*, X, 494 e.v. (8) *Nos Peintres-Lithographes. La Lithographie en Belgique. Ses Débuts*. (9) Dit blad, een simpele overdruk van een soortgelijk te Parijs verschijnend modeblad, heette sinds 1822 *Journal des Dames et des Modes Parisiennes* en pretendeerde de Brusselse dames en *élégans* voor de matige prijs van 30 francs per jaar méér en mooiere platen te leveren, dan het Parijse publiek van zijn uitgever ontving. (10) *Liebrecht, Histoire du Livre et de l'Imprimerie*, VI, noemt ook een zekere *Duval de Mercourt* onder de eerste te Brussel gevestigde steendrukkers. Dit berust echter op een vergissing, want genoemde lithograaf komt weliswaar voor in de *Almanach royal de la Cour* van 1820, maar hij was niet in de Zuid-Nederlandse, maar in de Noord-Nederlandse residentie gevestigd. Enige bijzonderheden over Duval geeft *Moulym*, 59. (11) Het is een opvallend feit, dat Luik, een stad, die een zo belangrijke rol gespeeld heeft in de Belgische Romantiek, nooit een drukker of steentekenaar van enige portuur heeft voortgebracht. (12) *Feuilles de Tournai*, 20 Januari 1822. (13) Decraene zou spoedig naar Madrid vertrekken, om daar te gaan meewerken aan de lithografische reproductie van de schilderijenverzameling van het Escoriaal. *Huguet, Notice sur Philippe-Auguste Hennequin (1763—1833)*. *Bulletins de la Société Historique de Tournai*, XXI, 231—232. (14) *Feuilles de Tournai*, 18 Augustus 1822. (15) *Ibid.*, 7 Januari 1823. (16) *Ibid.*, 2 December 1823 en 27 September 1824. (17) *Ibid.*, 16 Augustus 1825. (18) *Ibid.*, 30 October 1825. (19) Gegevens omtrent de eerste lithografische activiteiten te Doornik kan men — behalve in de plaatselijke pers van die tijd — ook vinden in *Tournai Ancien et Moderne* van A. F. J. Bozière (Doornik, 1864) en in een *Notice sur les Frères Haghe*, die voortkomt in *L'Art Tournaisien au XIXe siècle* (Doornik, 1909). Helaas hebben wij niet de hand kunnen leggen op een brochure in 18°, geschreven door *Tb. Olivier* en zonder datum uitgegeven door Delmée te Doornik onder de titel *La Naissance de la Lithographie à Tournai*, hetgeen een overdruk is van een gelijknamig artikel, dat *Olivier* publiceerde in *L'Econome*. Wij beschikken over geen enkele aanduiding van de tijd, waarin het betreffende artikel in dit blad heeft gestaan, maar weten slechts, dat *L'Econome* een plaatselijk periodiek was, uitgegeven tussen 1848—1914. De brochure is *rareissime* en ontbreekt zelfs op het stadsarchief van Doornik, waar al evenmin meer een volledige collectie van de jaargangen van *L'Econome* te

vinden is — dit alles volgens opgave van de archivaris (20) *Moulynn*, 22—23 (21) De datum 1817 wordt gehouden door de biograaf van L'Heureux in de *Biogr Nat*, XII, 87 Als wij in dit jaar L'Heureux's en Gossart's eerste schuchtere pogen situeren — op het prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek van België bevinden zich een tweetal gezichten in lithografie, gesigneerd *Ph Bron et F Gossart, amateurs*, die evident zeer vroeg in datum zijn —, dan kunnen wij het toch nog eens zijn met *Hymans, La Lithographie en Belgique*, en L. Devillers, *Le Passé artistique de la Ville de Mons* (Bergen, 1885), die beiden beweren, dat de lithografie eerst in 1821 te Bergen een praktische toepassing heeft gekregen (22) Necrologie van Etienne Wauquiere in *Journal des Beaux-Arts*, 1869, 77—78 (23) *Rousselle*, 706 (24) Hoewel muziekpartituren, geïllustreerd met vignetten, buiten het door ons gestelde kader vallen, willen wij toch terloops melding maken van de talloze zeer geslaagde vignetten voor volksliederen, marschen en romances, getekend door Madou, Lauters, Kreins, Van Hemelryck e a Niet zelden betroof het een typische samenwerking van vrienden Ad Quetelet, A van Hasselt, Florent Delmotte, Ed. Smits dichtten de teksten, die getoonzet werden door Ch Aug Lis, baron de Peellaert, L N Groetaers, F Campenhout, J C Smets en P L Michelot Een nadere bestudering van deze romantische muziekpartituren door de beste lithografen van die jaren geïllustreerd, lijkt ons alleszins de moeite waard (25) In een beperkte oplage van 150 ex in 4° in 1834 uitgegeven door Leroux en zeven jaar later in het kader van *Delmotte's Oeuvres Facetteuses* herdrukt door Hoyoïs (26) *Hymans, Madou in Biogr Nat*, XII, 24 e v (27) De eerste biografische schets, gewijd aan Madou, is *Stappaert's Notice sur J B Madou* in het *Annuaire de l'Academie Royale de Belgique* van 1879 Zeer overzichtelijk en voor Madou's lithografische oeuvre bijna volledig en meestal juist is het artikel van H Hymans in de *Biogr Nat*, XIII, 24—40 Het in 1947 uitgegeven werke van de Brusselse advocaat *Albert Guislain, Caprice Romantique ou le Keepsake de M Madou*, is een lichtelijk geromantiseerde, maar daardoor prettig leesbare biografie, die nauwelijks ingaat op Madou's werken en weinig toevoegt aan het reeds bekende (28) Zie het eerste hoofdstuk van de door *Francis Lauters* ondernomen studie over zijn achterneef, dat hij publiceerde in de *Gazette* van 1933 als aanhangsel aan het artikel *Nos Peintres Lithographes* Omtrent het bestaan van verdere hoofdstukken is niets bekend De auteur, alsmede zijn echtgenote, zijn reeds geruime tijd overleden (29) Dit geschiedde op 10 Juli 1826 met een contract voor de duur van drie jaar *Nos Peintres Lithographes La Lithographie en Belgique Ses Debuts* De voornaamste gegevens over Paul Lauters vindt men — behalve in de *Biogr Nat* — in een artikel van A Vossin in de *Messenger des Sciences* van 1838, 134—143 (30) Dit was een uitgave van Goesin-Verhaeghe, op 8° formaat verschenen tussen 1820—1823, met — behalve Verboeckhoven's lithografieën — niet anders dan kopergravures, gesigneerd C Normand en gedrukt te Parijs (31) *Alvin, E Verboeckhoven*, 341 e v (32) In de theaters kwam het in deze tijd veelvuldig voor, dat gelithografeerde portretten van spelers, zangers of dansers tijdens de pauze aan het publiek te koop werden aangeboden (33) Hieruit blijkt enerzijds de renomme, waarin de Doornikse lithografie zich tot in het buitenland toe verheugde, anderzijds de relatieve achterstand van de Engelse lithografie Inderdaad bestonden er op dit tijdstip te Londen slechts twee ateliers van enige betekenis, te weten dat van Hullmandel in Great Marlborough Street en dat van Ackermann op Strand (34) *Dictionary of National Biography*, VIII, 881—882 en *Thieme Becker*, XV, 472 (35) *Alvin, H van der Haert, passim* (36) *Revue Bibliographique*, 1822, 21—22 De *Souvenirs Pittoresques du General Bacler d'Albe* zijn uitgegeven door Engelmann te Parijs in twee delen, *Suisse et Italie* van 1819—20 en *Espagne* van 1820—22 Zij waren getekend tijdens de Napoleontische campagnes in deze landen en zij zijn, hoewel nog primitief, superieur aan het werk van de Howen (37) Baron de Howen, die op dit moment te Namen woont, stamde uit Koerland Waarschijnlijk betrokken bij

de moord op Tsaar Paul I in 1801, was hij uit Rusland weggevlucht, waar hij een militaire rang bekleetde, en verzeild geraakt in het leger van Napoleon. Hij bracht het tot adjutant van Lodewijk Napoleon, koning van Holland, en moet de actieve dienst verlaten hebben in de rang van generaal. Behalve krijgsman was hij ook tekenaar. Tussen 1816—1830 heeft de Howen cahier na cahier gevuld met de producten van zijn arbeid, schetsend naar de natuur in Namen en omgeving, maar ook in de Ardennen, het Rijnland en Belgisch Limburg. Twee weinig opmerkelijke albums zien in 1826 het licht bij plaatselijke uitgevers, één met etsen, een zeldzaamheid in deze tijd en één met lithografieën, *Courtoy, Ferd., Le général de Howen, dessinateur. Wallonia*, 1914, 104—105. (38) *L'Artiste*, 1833, 207. (39) *Adbémar*, 296, noemt een met *Van Marcke* ondertekende lithografie de enige goede in het hele werk — overigens geheel ten onrechte, want deze plaat steekt in niets uit boven de rest. (40) *Revue Bibliographique*, 1825, 206. (41) *Adbémar* maakt in zijn *Bibliographie des Recueils de Paysages lithographiés* geen melding van dit werk en moet het dus over het hoofd gezien hebben. (42) *Choiseul-Gouffier's Voyage Pittoresque en Grèce* (Parijs, 1782—1822), *Melling's Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore* (Parijs, 1809—19), *Zurlauben's Tableaux topographiques, pittoresques... de la Suisse* (Parijs, 1780—88), *Saint-Non's Voyage Pittoresque et Descriptif des Royaumes de Naples et de Sicile* (Parijs 1781—1786) en *Laborde's Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne* (Parijs, 1807—20). (43) *Revue Bibliographique*, 1822, 286—287. (44) Gerekend over een tijdspanne, lopend van het begin van het jaar 1825 tot en met het eerste halve jaar 1827 bracht Walhen volgens een enquête, ingesteld door enige Parijse boekverkopers, 318.615 boeken in omloop, zowel op de binnenlandse als op de buitenlandse markt, tesamen voor een waarde van 1.183.315 Franse goudfranken. *Requête présentée à LL. EE. les Ministres du Roi par la Commission d'enquête de la librairie de Paris*, 9 (Parijs, 1829). (45) *Revue Bibliographique*, 1825, 247. (46) *Ibid.* (47) Op het prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek van België bevinden zich twee lithografieën in fol., gesigneerd Roux en met als boventitel *E.(gypte?) M.(onumentale?) Le Kaïre*; één is er gedrukt door Dewasme: *Vie intérieure d'une mosquée connue sous le nom de divan de Joseph*; de andere is gedrukt door Van den Burggraaff: *Vue perspective d'une partie de la ville des tombeaux*. Verder vonden wij twee lithografieën in fol., gesigneerd L. Boëns, met als boventitel *E. M. Costumes et Portraits* en gedrukt door Van den Burggraaff: *Pacha blessé à la bataille d'Abouqir* en — vijf afbeeldingen op één bladzijde — *L'Emir Haggy, Habitans de l'Oasis et du Mont Sinai, Le Cheyck Sadat, Le joueur de violon en Habitans de Damas*. (48) *Revue Bibliographique*, 1823, 423. (49) *Revue Bibliographique*, 1827, 165—166. (50) *La Lithographie en Belgique*, 423. (51) De aankondiging van deze associatie in de *Feuilles de Tournai* van 7 Januari 1823 ging vergezeld van een prospectus, waarin Dewasme & Cie het voornemen te kennen geven, om eerlang te publiceren een aantal *Vues Pittoresques de la Flandre* (Dit is de *Collection Historique* geworden), *Différens sujets puisés des oeuvres de Racine* (Nimmer ten uitvoer gelegd) en een aantal *Etudes d'Animaux* van Verboeckhoven (Eerst vier jaar later verschenen). (52) *Revue Bibliographique*, 1825, 116. (53) *Revue Bibliographique*, 1825, 100. (54) *Revue Bibliographique*, 1822, 22 e.v. (55) *Ibid.* (56) *Revue Bibliographique*, 1823, 227. (57) Dat het bepalen van het juiste aantal afleveringen voor sommige auteurs een probleem geweest is, blijkt wel uit het feit, dat de *Biogr. Nat.* onder de *Reiffenberg* vermeldt, dat het werk uit slechts twee afleveringen bestaan heeft, en onder *Le Cocq*, dat er in het geheel drie afleveringen verschenen zijn. (58) *Revue Bibliographique*, 1826, 506. (59) Op het prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek van België bevinden zich twee lithografieën kl. fol., waarvan wij met redelijke zekerheid kunnen zeggen, dat zij gemaakt zijn voor de *Fastes des Pays-Bas*, te weten een frontispice, waarop Willem I, tronend tegen achtergrond van fantasie-architectuur, waarlangs

aan beide zijden een doorkijk in een tropische baai, omgeven door zijn raadslieden en door allegorische vrouwenfiguren, een plaat in gelijke trant, waarboven *Velleda*. Beide lithografieën zijn uitgevoerd door A. Champion en gedrukt door Jobard. Champion is een weinig bekend Frans lithograaf, leerling van Guérin omstreeks 1810, op wiens atelier hij Géricault moet hebben ontmoet. Hem wordt toegeschreven het retoucheren van de platen, die Géricault en Charlet getekend hebben voor de *Napoleon* van Arnault (60) *Hymans, Madou in Biogr. Nat.* (61) *Hymans, Madou in Biogr. Nat.* suggereert, dat Madou aan de platen van het oorspronkelijke werk van Arnault nog verscheidene eigen composities zou hebben toegevoegd. Dit is onjuist. De vergissing is wellicht ontstaan, doordat de Franse editie 136 platen telt, terwijl de Belgische nadruk 144 *tableaux* vermeldt. Dit zijn echter *tableaux écrits* en geen *tableaux peints*. Het komt voor, dat twee teksten behoren bij één plaat. Als *Hymans* dus spreekt over 144 *planches*, dan geeft hij blijk, de platen niet zelf geteld te hebben en dan moet hij, met het oog op de 136 platen van het Franse voorbeeld, wel concluderen, dat de vermeende acht platen meer eigen composities van Madou zijn. (62) *Revue Bibliographique*, 1823, 70—71. (63) *Revue Bibliographique*, 1824, 69. (64) Opsomming bij *Weigel*, XXVII, 74. (65) *Van Someren*, 198, spreekt over 72 platen in totaal. *Weigel*, XXVII, 76, noemt er 30 met name, het geen ook overeenkomt met enige door ons geconsulteerde exemplaren. Waarschijnlijk is de opzet weliswaar twaalf afleveringen geweest, maar zijn er niet meer dan vijf verschenen. (66) In 1811 gaven de graveurs Ph. J. Maillart et Soeur een *Collection de Costumes de tous les Ordres Monastiques, supprimés à différentes époques, dans la ci-devant Belgique* uit, bestaande uit 134 primitief uitgevoerde, met de hand gekleurde kopergravures op 8° formaat, die haar waarde vooral ontleent aan het feit, dat dit, voorzover ons bekend, de enige negentiende eeuwse costuumplatencollectie in België is, waarbij gebruik gemaakt is van de kopergravure. De vroegste verzameling costuumplaten in lithografie is waarschijnlijk een suite van E. Montius, gewijd aan enige generaties van de graven van Leuven en de hertogen van Lotharingen en Brabant in de overeenkomstige klederdrachten — met de hand gekleurd —, welke zich bevindt op het prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek van België. (67) Voorzover wij vergelijkenderwijs hebben kunnen vaststellen bevat het werk compleet een eenvoudige titelpagina in steendruk, een titelpagina met wapens, voor Schouten getekend door Courtois, voor Delfosse herhaald door Severyns, en 52 uniformplaten, genummerd van 2—53. De platen 2—13 zijn in eerste versie getekend door Courtois in opdracht van Schouten, in tweede versie door Madou in opdracht van Delfosse, met uitzondering van de platen 5 en 10, nog door Courtois getekend voor Delfosse en plaat 12, die, hoewel opnieuw getekend door Madou, het uitgeversmerk van Schouten bleef dragen, de platen 14—53 werden getekend door Madou — tot en met plaat 26 voor Schouten en Delfosse beiden, daarna enkel voor Delfosse —, met uitzondering van plaat 17, die Boens tekende voor Schouten en die niet door Madou herhaald werd. (68) *Madou in Biogr. Nat.* (69) *Revue Bibliographique*, 1825, 332—333. (70) De platen 1—30 zijn van Madou, plaat 31 is waarschijnlijk van Linati, de platen 32 en 33 zijn getekend door Bertrand, plaat 34 — *Jesuites* — is een zeer sterke plaat van Madou, apart vermeld door *Beraldi*, IV, 199, plaat 35 is weer getekend door Bertrand, de platen 36—39 door De Loose, terwijl wij voor de platen 40—55 weifelen tussen Madou en Van Hemelrijck, de platen 56—124 tenslotte zijn allen getekend door Van Hemelrijck. (71) *Madou in Biogr. Nat.* (72) *Revue Bibliographique*, 1825, 333. (73) *Ibid.* (74) *Hymans, La Lithographie en Belgique*, 428. (75) *Revue Bibliographique*, 1825, 333. (76) *Ibid.* (77) *Revue Bibliographique*, 1825, 428. (78) *Colas*, I, 1873. (79) *La Lithographie en Belgique*, 449. (80) *Inventaire du Fonds Français*, II, *Bellangé*. (81) Veel van deze vlugschriften vindt men afgedrukt in de delen III en IV van de *nouvelle édition illustrée* van de *Histoire de Belgique* van *Pirenne*. (82) Welk een meester Jobard was in het hangen

van de huik naar de wind zou ook nu weer blijken. Na de revolutie wierp hij zich hals over kop in de journalistiek en zocht daar nieuw voedsel en ontplooiingsmogelijkheid voor zijn rusteloze geest. Hij beijverde zich voor de uitbreiding van de industrie, schonk het leven aan enige periodieken, wierp zich op als kampioen van sociaal-economische voorzieningen en werd een voorvechter van het zo omstrede geestelijk eigendomsrecht. Als beloning volgde in 1841 zijn benoeming tot directeur van een nog op te richten *Musée de l'Industrie*, in welke functie hij twintig jaar later zou sterven, echter niet alvorens met een zeldzame kortademigheid en verbrokkeling van aandacht en krachten nog enige uitvindingen te hebben gelanceerd op het gebied van pompinstallaties, ventielsluitingen, petroleumvergassing, diamantgravure en de bestrijding van zeeziekte. *Biogr. Nat.*, X, 494. (83) *Raglan Castle* en *Tintern Abbey*, twee lithografieën naar W. A. Brooks, behoren stellig tot Haghe's vroegste Engelse werk; zij dragen het drukkersadres van Simonau. (84) *Voisin, Gustave Simonau* in *Messenger des Sciences*, 1842, 119. In deze jaren situeren wij een geschiedenis van de *Verloren Zoon* in 4(?) voorstellingen kl. fol., voorzien van het adres van de prentenhandelaars Spinedi & Cie. Waarschijnlijk zijn zij gelithografeerd naar een Frans of Engels voorbeeld in late Empire of Restauratie-stijl. (85) Deze zeven platen zijn uiterst zeldzaam; men diene ze niet te verwisselen met de lithografieën, die verschenen zijn, toen de Simonau's hun uitgave in 1834 hervatten onder de titel *Principaux Monuments Gothiques de l'Europe*. (86) *Messenger des Sciences*, 1842, 119 e.v. (87) Tal van Italianen hadden zich in België gevestigd als prentenhandelaren, *Fietta, Avanzo, Rottigni, Spinedi* en *Cremetti*, allen in de hoofdstad; *Tessaro* te Namen en te Antwerpen; *Granellés* te Antwerpen; *Buffa* te Brugge en *Barekka* te Leuven. (88) Geciteerd door *Valentin Denis* in *La Musique en Belgique*, 374. (89) Het genre barricadegevechten en beelden van oproer en fusillades was door enige revoluties, die allen omstreeks dezelfde tijd zijn losgebarsten, bijzonder populair. Zo gaf Lami zijn *Croquis faits d'après nature dans Paris pendant les Journées des 27, 28 et 29 Juillet 1830* uit, Adam zijn *Suite de 26 planches sur les Journées de Juillet 1830*, Bellangé een *Album Patriotique*, om slechts de voornaamsten te noemen. Ondanks de prioriteit van de Parijse Juli-revolutie, geloven wij niet, dat er van een rechtstreekse en aanwijsbare invloed sprake is. (90) *Inventaire du Fonds Français*, II, *Bellangé*. (91) *Messenger des Sciences*, 1833, 403—404. (92) Goubaud, evenals de gebroeders Williaume, was reeds in 1826 bezweken; Schouten-Carpentier, Delfosse en Delpierre bestonden als lithografen niet langer dan de publicatieduur van één werk; Van den Burggraaff heeft in 1830 zijn grootste bloei gehad; Jobard wacht het optrekken van de rook der revolutie af — waaruit hij nog gauw wat kleine munt slaat —, om vervolgens als notoir Orangist voor enige jaren uit het openbare leven en voorgoed uit de drukkerswereld te verdwijnen. Enkel Antoine Dewasme was het gegund, om zijn bedrijf veilig door de woelige Septemberstormen heen te loodsen, op weg naar een toekomst, die voor hem groter zijn zou, dan voor welke andere Belgische steendrukker ook. Over het bedrijf Simonau tenslotte is hierboven uitgeweid. (93) *Madou* in *Biogr. Nat.* (94) Op het prentenkabinet van de Bibliothèque Nationale te Parijs komen twee *recueils* voor met lithografieën van het Belgische leger, gecoteerd *Ob 677* en *Ob 679*, beiden op kwarto-formaat en naar willekeur bijeengevoegd. Behalve thuis te brengen platen uit reeds vermelde werken, treft men hierin een twaalfstal platen aan, gedrukt door Konen en in de handel gebracht door Avanzo. Ondanks een potloodaantekening: *Stroobant, Costumes Militaires de la Belgique, 24 pl.*, kunnen wij genoemde twaalf platen toch bezwaarlijk toeschrijven aan Stroobant, die in de jaren 1833—34, waarin wij deze *costumes* dateren, niet ouder dan veertien jaar was. De nauwelijks leesbare signaturen geven geen overtuigend uitsluitsel. Als auteur opperen wij liever Joseph Schubert. *Colas*, II, 2969, noemt een aantal van 28(?) gekleurde lithografieën, voor het merendeel gesigeneerd *Van Hemelrijck*, die gedrukt zouden zijn door Van den Burggraaff en Simonau

en tussen 1828—1831 in de handel gebracht door Avanzo onder de vermoedelijke titel *Costumes de l'Armée belge*. Enige platen uit een dergelijke collectie menen wij hier te hebben aangetroffen in een achttiental lithografieën, gedrukt door Van den Burggraaff en een enkele maal gesigineerd *Van Hemelrijck 1831*. Vier platen, gesigineerd *P. L. 1831*, kan men gevoegelijk aan Lauters toeschrijven; zij zijn gedrukt door Simonau, in de handel gebracht door Avanzo. Simonau is eveneens de drukker van een tweetal platen, gesigineerd *L. S.* en vermoedelijk het werk van Louis Stroobant, terwijl wij een aantal andere lithografieën van Simonau niet hebben kunnen thuisbrengen. Tenslotte noemen wij nog een viertal platen in de stijl van Van Hemelrijck, gedrukt door Daems, en twee platen, die de adressen van Lots en Avanzo dragen. Wij hebben de indruk, dat dit alles eer los of seriesgewijs, dan in boekvorm in de handel is gebracht, zodat een definitieve classificering van de onderhavige platen wel steeds een uiterst moeilijk gegeven zal blijven. (95) *Nos Peintres-Lithographes. Comment Madou devint lithographe* en *Hymans, Madou in Biogr. Nat.* (96) *Madou in Biogr. Nat.* (97) Twee drukken bij Dero-Becker tussen 1827—31 en zeker één druk bij Jobard, ongedateerd, maar in tijd de anderen niet ver ontplopend. (98) Het een en ander is gepubliceerd door *Guislain*, 160—165. Conclusies omtrent aard en omvang van Madou's lithografisch oeuvre, voorzover uitgegeven door Motte, zijn hier niet getrokken. (99) Deze geleerde, die als jonge man de gast van Goethe mocht zijn op diens landgoed te Weimar, zou zich een wereldnaam verwerven, zowel op het gebied van de astrologie en natuurkunde, als op dat van de sociologie en statistiek. Hij was één van België's meest eminente wetenschapsbeoefenaars in de negentiende eeuw. (100) *Guislain*, 165. (101) *Ibid.* (102) *Beraldi*, IV, 198. (103) B. N. Est, *Recueil* gr.in-fol., *Costumes et Moeurs* III, Ob 93+++. (104) Gezien het feit, dat Devéria jaren lang conservator van het prentenkabinet van de Bibliothèque Nationale geweest is, is het niet uitgesloten, dat deze prent via hem uit het bezit van zijn schoonvader aldaar terecht is gekomen en dat wij dus met een uniek exemplaar te doen hebben, een proeve van een door Madou aan Motte opgestuurde steen. Het fonds *Madou* is ter plaatse zeer beperkt, zodat wij ons terecht mogen verwonderen, er deze prent, waarvan wij geen ander exemplaar kennen, aan te treffen. Ook *Beraldi* moet bij het samenstellen van *Les Graveurs du XIXe siècle* deze prent benut hebben, zonder evenwel te weten, in welk verband haar te plaatsen. (105) Op het werk van Madou en zeker op de albums, door Motte uitgegeven van 1833—35, hebben de volgende albums van Devéria, door Motte uitgegeven resp. in 1831, 1831 en 1833, hun invloed uitgeoefend: *Album Lithographique de divers sujets, Suite de cinq planches* en *Scènes du Monde. Inventaire du Fonds Français*, VI, Devéria, 482 e.v. (106) Zozeer is dit werk typerend voor het leven van die dagen, dat Baudelaire in 1846 opmerkt, dat men onder iedere prent van Devéria Devéria 1830 zou kunnen zetten: '... son art charmant ne tarde pas à dater car il ne se renouvelle pas...' *Inventaire du Fonds Français*, VI, Devéria, 482 e.v. (107) Dikwijls vindt men enige van deze lithografieën vervangen door lithografieën, enkel van Fourmois, die het jaar tevoren reeds in diens *Album composé de dix planches* verschenen waren. Hierdoor kwam *Hymans* er wellicht toe, om in de *Biogr. Nat.* te spreken over een *Album de Onze Sujets*, hetgeen men als een verklaarbare vergissing kan beschouwen. (108) In het nieuwe Belgische leger werden Poolse officieren opgenomen als instructeurs en zij hebben als zodanig gediend tot omstreeks 1850. Eerst toen verwaardigde de Tsaar aller Russen zich, om België als onafhankelijke mogendheid te erkennen. (109) Hierbij zonderen wij uit een album in kl. fol. met dertig lithografieën en gravures, in 1840 door J. F. Loux te Brussel uitgegeven onder de titel *Keepsake Historique*, welk werk een samenraapsel is, zonder waarneembaar verband, van elders verschenen illustraties door in hoofdzaak Franse, maar ook door enige Belgische artisten. (110) Deze heruitgave vindt men aangekondigd in de *Revue de Bruxelles*, 1839, 205, evenals een ander album van Verboeckhoven, *Etudes de Paysages*, 15 lithografieën in 8°, dat wij niet hebben

kunnen identificeren. Evenmin was ons dit mogelijk met het *Album de 40 planches d'après Verboeckhoven* van Paul Lauters, genoemd in de *Messenger des Sciences*, 1838, 134 e.v. en in het artikel *Lauters* in de *Biogr. Nat.*, XI, 469 e.v. (111) *Inventaire du Fonds Français*, I, *Adam*, 35 e.v. (112) *Messenger des Sciences*, 1838, 134 e.v. Wij hebben dit album niet kunnen vinden. (113) *Scenery of Great Britain and Ireland in aquatint and lithography 1770—1860 from the library of John R. Abbey. A bibliographical catalogue*. Londen 1952. (114) *Adhémar*, 242. (115) *Inventaire du Fonds Français*, IV, *Chapuy*, 296 e.v. (116) In dat jaar begon hij met de uitgave van een groot galerijwerk, het *Koninklijk Museum van 's-Gravenhage*, 60 lithografieën naar schilderijen van de verzameling, die zich thans in het Mauritshuis bevindt. Desguerrois schijnt Madou in dienst te hebben genomen, om met het oog op de uitvoering van dit werk enige Nederlandse schilders onderricht te geven in de finesses van de lithografie. *Moulijn*, 51. (117) Een dergelijk album zal op zijn minst 14 lithografieën hebben moeten bevatten. (118) 1839, 209. (119) Een 2e ed. en versie in houtgravure worden genoemd door *Albin Body*, *Bibliographie Spadoise et des eaux minérales du Pays de Liège in Le Bibliophile Belge*, VIII (1873), 59. Deze 2e ed. verscheen zonder datum bij Gérard onder de titel *Collection des Vues de Spa*. De versie in houtgravure, zijnde een klein uitgaafje in 24°, getiteld *Les Delices de Spa et de ses Environs*, bevat 12 plaatjes en een vignet door Brown; uitgeefster was de Société des Beaux-Arts, die in hetzelfde jaar 1839 ook een uitgave in 4° bezorgde, alsmede een tableau in plano met dezelfde houtgravures. Tenslotte schijnen deze plaatjes ook nog te zijn verschenen zonder tekst in albumvorm. (120) In de maand April van het jaar 1834 kreeg het uitgevershuis Dewasme enige gevoelige klappen te incasseren. Het gerucht ging te Brussel, dat de paarden van de Prins van Oranje, waarop in 1830 van staatswege beslag was gelegd, dank zij de financiële hulp van enige particulieren zouden worden teruggekocht, om ze de Prins te restitueren. Prompt braken er onder het volk, dat van deze groothartigheid jegens de vroegere *onderdrukker* niet gediend was, onlusten uit en men vierde zijn woede en verontwaardiging bot op enige notoire Orangisten, van wie men veronderstelde, dat zij een hand in het spel gehad hadden. Bedrijf en woonhuis van Dewasme werden door een woedend gespuis geplunderd en de hele inboedel, tot schoorsteenmantels en deurposten toe, werd, zoals dit vier jaar eerder de Simonau's was overkomen, aan stukken geslagen. Tot drie maal toe keerden de plundersaars op hun schreden terug; bij de laatste maal liep de Minister van Binnenlandse Zaken, ontboden om tussenbeiden te komen, haast ernstige verwondingen op, toen hij de indringers wilde tegenhouden en tot bedaren brengen. 150 complete series van *L'Artiste*, alle stenen van geplaatste lithografieën en alle stenen in voorbereiding gingen bij dit trieste voorval verloren. Erger werd echter nog geacht het verlies van de tekeningen, die Florent Decraene gemaakt had gedurende een verblijf van achttien maanden te Rome en die met het oog op een spoedige publicatie aan Dewasme in bewaring waren gegeven. Meerdere particuliere woningen werden die dag, 6 April 1834, op soortgelijke wijze geplunderd. Zo werd voor een kapitaal aan boeken en kunstvoorwerpen vernield ten huize van graaf Marnix van St. Aldegonde en baron de Vinck. *L'Artiste*, 1834, 301 e.v. (121) *Ponsart* in *Biogr. Nat.* (122) *La Lithographie en Belgique*, 431. (123) *Adhémar*, 242. (124) In 1903 verscheen te Brussel een *Répertoire Bibliographique à l'usage du Touriste en Belgique* van de hand van *Edmond de Somville*. Geordend naar tijd en streek vindt men hierin de voornaamste reisgidsen der negentiende eeuw bijeen.

(1) *Hymans, La Gravure moderne en taille douce*, 400 (2) *Hymans, La Gravure moderne en taille douce*, 388 e v (3) *Hymans, La Gravure moderne en taille douce*, 399 (4) 1836, 113—114 (5) 1836, 121—123 (6) 1836, 129—132 (7) Inderdaad beschikte de Londense uitgeversfirma Branston & Vizetelly in deze jaren over een aparte kunst-graveerafdeling, die onder leiding stond van Bewick's leerling Ebenezer Landells, terwijl het meest productieve graveursatelier te Parijs, dat van Andrew, Best & Leloir, gedreven werd op commerciële basis. (8) 1836, 137—139 en 145—147 (9) 1836, 171 (10) Een maand na plaatsing van dit artikel kwam graaf Robiano jammerlijk om bij het baden in de Seine Dit is voor *L'Artiste* aanleiding, om nog eens te benadrukken, dat de eertijds geuite kritiek niet gericht was tegen de boven verdenking staande integriteit van graaf Robiano, trouwens, wordt ons terloops medegedeeld, van enige medeverantwoordelijkheid kan niet eens sprake zijn, want bij het nemen van de gewraakte beslissing bleek de graaf niet aanwezig te zijn (11) 1836, 186—187 (12) *L'Artiste*, 1836, 241. (13) *Notices sur Louis Calamatta* (14) Kort voor zijn benoeming aan de *Ecole royale* had Van der Haert een privé tekenschool opgericht onder de naam *Academie Van der Haert* Zijn verbintenis met de *Ecole royale* zou overigens slechts van korte duur zijn In 1841 aanvaardde hij een benoeming als directeur van de Academie van Gent, in welke functie hij vijf jaar later zou overlijden (15) *Gusman*, 141, noemt Bougon een der eerste houtgraveurs *à la maniere anglaise*, in 1822 zou hij Parijs verlaten hebben met onbekende bestemming Gezien de talrijke onnauwkeurigheden van *La Gravure sur bois en France*, zijn wij geneigd te veronderstellen, dat de auteur niet 1822, maar 1832 bedoeld heeft als datum van Bougon's vertrek In dit geval hebben wij meteen zijn bestemming achterhaald, want in *L'Artiste*, 1833, 76, lezen wij het volgende, voor zichzelf sprekende bericht 'Nous avons sous les yeux des gravures sur bois de M Bougon, jeune artiste qui vient de s'établir en Belgique Ces gravures nous paraissent fort nettement exécutées, et nous voyons avec plaisir M Bougon apporter en Belgique un art qui nous manquait encore Nous espérons que le talent de ce jeune homme sera mis à l'épreuve par nos éditeurs et qu'ils ne négligeront pas ce moyen d'embellir les beaux ouvrages qu'ils publient' (16) *L'Artiste*, 1836, 263 (17) *Gusman*, 173, noemt Elwall één der minder bekwame graveurs van de Restauratie (18) *Hymans, La Gravure moderne en taille douce*, 388, e v (19) *Lunsingh Scheurleer*, 97 (20) *Kugler, Kleine Schriften* (Stuttgart 1853—1854), III, 455 (21) Een oorzakelijk verband bestaat er o i tussen beide feiten niet Wel dient men hierbij te overwegen, dat de overdruk in deze jaren de markt beheerste, terwijl het aantal oorspronkelijke werken, die voor illustratie in aanmerking kwamen, hiertoe in generlij verhouding stond (22) Welbewust laten wij hier — een criterium, dat wij overigens ook voor latere jaren aanleggen — boeken met niet oorspronkelijke illustraties, waarvan kwaliteit en typografische vormgeving geen minimum aan artistieke waarde vertegenwoordigen, buiten beschouwing (23) *Dopp*, 76—77 (24) 1re série, septembre 1838, 226 (25) Wij hebben dit werk niet gevonden maar kunnen het een en ander concluderen uit een summieri aankondiging in *L'Artiste* en uit de vondst van een elftal vignetten van Madou, gewijd aan het dramatisch oeuvre van Hugo Minder houvast daarentegen bieden ons vijf portretten van Madou, die de dichters Hugo, Lamartine, Béranger, Vigny en Dumas voorstellen en die, naar het schijnt, in 1836 op hout zijn gegraveerd voor een Belgische uitgave van het bekende *Paris ou le Livre des Cent-et-Un*, ook wel geheten *Le Diable Boiteux à Paris* (26) Een andere kapitale *Grandville*-illustratie vond in 1852 een *controfacteur* in de Brusselse uitgever A Delavau Het waren *Les Fleurs Anémées*, in steendruk gecopieerd naar de Parijse editie van 1847, die was

uitgevoerd met 50 houtgravures en twee staalgravures Wanneer met zorg gekleurd, behoeven deze platen niet onder te doen voor de originele houtgravures (27) 1re série, septembre 1838, 226 (28) *Adolphe Siret* meent zich in zijn necrologie van Madou in het *Journal des Beaux Arts*, 1877, 49, te herinneren, dat deze artist de een of andere Scott editie geïllustreerd zou hebben Waar de vignetten in kwestie ons niet bekend zijn, blijft de mogelijkheid open, dat wij ze inderdaad aan Madou moeten toeschrijven Groter daarentegen is de kans, dat genoemde vignetten geen andere zijn, dan die, welke in de *Vues Pittoresques de l'Ecosse* de hoofdstukken afsluiten, in welk laatste geval Delaroche en Lami als de auteurs beschouwd moeten worden en Lauters als de lithograaf (29) *Messenger des Sciences*, 1839, 205 (30) Vgl met de hierboven genoemde de copieën in houtgravure naar Raffet en Scheffer (31) Na niet langer dan één jaar de Haagse Houtsnij school bestuurd te hebben, aanvaardde hij November 1841 zijn benoeming te Antwerpen, *Lunsingh Scheurleer*, 97 (32) Na beweerd te hebben, dat de landschapslithografie een specifiek Frans genre is, laat hij ook enige andere landen de revue passeren België figureert op blz 255 enkel met de *Vues pittoresques des principaux monuments*. de Gand van Manche Elders in hetzelfde werk wordt nog terloops melding gemaakt van Haghe, van de *Voyage pittoresque dans le Royaume des Pays Bas*, van *Les Delices de la Belgique* en van *La Belgique monumentale et pittoresque*, hiermee zijn de Belgische prestaties op dit gebied afgedaan (33) *Kennedy Smith Johnson, Dictionary of Anonymous and Pseudonymous English Literature* (Edinburgh en Londen, 1926), II, 44 (34) Een new edition van deze Tour verscheen te Londen in 1846 (35) 1835, 225 (36) *Ibid* (37) 1835, 226 (38) *L'Art en Belgique*, 444 (39) 1835, 304 (40) *Notice sur Henri Van der Haert*, 20 (41) *Alvin, Compte Rendu*, 421 (42) *Messenger des Sciences*, 1838, 134 e v (43) *L'Artiste*, 1833, 140 (44) 1836, 105—106 (45) *La Lithographie en Belgique*, 438 (46) V, 21880 (47) Het Franse *Musee de l'Amateur* verscheen van 1837—1843 bij Jeannin te Parijs met reproducties van contemporaine schilders door de lithografen Deroy, Vogt e a (48) Waarvan één lithografie in samenwerking met Madou (49) 1838, 235—236 (50) 1838, 202 (51) *La Lithographie en Belgique*, 442 (52) *Hippert Linnig* spreken over 107 portretten, hetgeen wordt weerlegd door een compleet exemplaar, door ons aangetroffen op het Brusselse prentenkabinet (53) Een opgave van de portretten bij *Weygel*, XXVII, 65 (54) *Hymans, La Lithographie en Belgique*, 444 (55) Een portretkop kostte £ 10 10/—, een portret ten halven van £ 15 15/— tot £ 21 en een portret ten voeten uit £ 52 10/— en meer *Hymans, La Lithographie en Belgique*, 444 (56) Een complete collectie van zijn portretten schonk Bagniet aan de Print Room van het Brits Museum en aan het prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek van België *Journal des Beaux Arts*, 1886, 107—108 (57) Dit werk, dat door Hen en Meline beduidend fraaier was uitgegeven, dan door de oorspronkelijke uitgevers, A Rene & Cie, was met medeweten, instemming en zelfs trots van de auteur geconterefaceerd — dus zonder voorafgaand verzoek hiertoe en zonder een financiële schade-loosstelling achteraf Dit feit is typerend voor de mentaliteit van de Franse schrijvers van die dagen, die, wanneer zij een zekere naam genoten, zich hogelijk verstoord toonden over de piratenmentaliteit van de Brusselse overdrukkers, en, wanneer zij nog naam moesten maken, heimelijk dankbaar waren voor deze ongevraagde afficherij van hun talent (58) Vgl Hoofdstuk I, 98 (59) *La Lithographie en Belgique*, 445 (60) De eerste twee jaargangen van dit tijdschrift, in hoofdzaak gewijd aan Salons en tentoonstellingen, verschenen zonder illustraties Van 1848—1850 werd de *Revue de Belgique, Litterature et Beaux Arts* uitgegeven door D Raes, die haar deed voorzien van lithografieën naar op Salons tentoongestelde werken (61) Met name van Simonau heeft deze in de jaren 1830—1840 vele stichtende prenten verkocht (62) *Hymans, La Lithographie en Belgique*, 447—448. (63) 1834, 119 (64) *Ibid* (65) *Ibid* (66) *Messenger*

des Sciences, 1842, 117 (67) *Hymans, La Lithographie en Belgique*, 439, noemt 1 p v Rouaan, St Riquier en Orléans Blois en Coutances, hergeen op een vergissing berust, welke wij niet kunnen verklaren (68) *Messenger des Sciences*, 1842, 117 (69) *Ibid* (70) *Ibid* (71) Op eenzelfde formaat lithografeerde Simonau voor Barella enige monumentale gezichten van Leuven, te weten een *Intérieur de la Cathédrale de St Pierre* (1833) en een *Vue de la Grande Place et de l'Hôtel de Ville* (72) Uit de data, die doorgaans de signaturen van de *Monuments Gothiques* vergezellen, kan men opmaken, dat Simonau in het jaar 1838 dit werk heeft laten rusten (73) *Revue de Bruxelles*, 1838, 213 (74) *Ibid* (75) *Dopp*, 162 (76) *Journal des Beaux Arts*, 1877, 49 (77) J G A Luthereau was in 1845 naar België geroepen, om de leiding op zich te nemen over de publicaties van de Société des Beaux Arts en tevens de redactie te voeren van *La Renaissance*. Zijn reputatie als kunstcriticus en journalist hadden deze Parijzenaar uitverkoren, om Antoine Dewasme op te volgen, die om ons onbekende redenen de Société des Beaux Arts verlaten had. Het was Luthereau, die de Imprimerie des Beaux Arts stichtte, aanvankelijk als een onderdeel van het bedrijf, waarover hij de leiding had, sinds 1848 voortgezet als een zelfstandig bedrijf. Ook deze zaken moeten niet bijster gefloreerd hebben, want in 1855 heeft Luthereau Brussel verlaten en werd zijn drukkerij door zijn schuldeisers verkocht. *De Reume*, 402—404 (78) *La Renaissance*, 1851, 3—4 (79) *L'Artiste*, 1835, 56 (80) *Notice sur J B Madou*, 11 (81) *L'Artiste*, 1836, 1—2 (82) Een Frans avonturier en veelschrijver, die zich lange jaren in de beide Nederlanden moet hebben opgehouden. *L'Artiste*, 1835, 136, toont zich geërgerd over de aanmatigende houding van Collin, door dit blad bestempeld als een talentloos buitenlander, die speculeerde op de interesse van het publiek voor de nationale historie louter om er munt uit te slaan. Het een en ander werd geschreven naar aanleiding van de anonym door Collin uitgegeven *Fastes Militaires des Belges*, een prestatie, die slechts mogelijk geweest was bij de gratie van een goedkope compilatie en brutale ontleningen en waaraan de auteur zich wel gewacht had, zijn naam te verbinden. Kortom, Collin hanteerde de literatuur als een middelmatig metselaar (83) *Madou in Biogr Nat* (84) Door een merkwaardige en tegelijk trieste samenloop van omstandigheden werden de veertien stenen van bovenstaand werk, tesamen met de twintig stenen van de *Scenes de la Vie des Peintres*, op de ochtend van Dewasme's overlijden openbaar verkocht op het Brusselse marktplein voor de bespottelijk lage prijs van 600 francs. De veiling geschiedde in opdracht van Abel Warocqué, burgemeester van Morlauweltz, eigenaar van steenkolenmijnen te Mariemont en oud lid van de raad van bestuur van de Société des Beaux Arts, aan wie, bij de liquidatie, deze stenen waren toegevallen. Koper was de uitgever Jules Geruzet, die nimmer meer gebruik zou maken van de aldus verworven clichés. *La Renaissance*, 1851, 3—4 (85) Na tien jaar verlaagde men de prijs tot 50 francs, daar het werk bij de felle concurrentie van het Franse boek geen kopers vond. *La Renaissance*, 1851, 3—4 (86) *La Renaissance*, 1838, 7 (87) *La Renaissance*, 1844, 116 (88) *Stappaerts*, 13 (89) Wij kunnen niet met zekerheid zeggen, of de 12 *Vues de la Meuse, par Lauters et Fourmois* — in *L'Artiste* 1835, 56, aangekondigd als zijnde in voorbereiding bij Dewasme — inderdaad verschenen zijn, wij achten het echter niet uitgesloten, dat dit een eerste, in de steek gelaten opzet geweest is van de *Voyage aux bords de la Meuse* (90) Jamar bezorgde omstreeks dezelfde tijd — een tijd, waarover de bestaande bibliografieën ternauwernood enig uitsluitsel geven, zodat *L'Annonce*, een van Januari 1837 tot Juni 1839 door Jamar uitgegeven aankondigingsblad, een kostbare maar helaas niet minder zeldzame bron is — een reeks *ouvrages d'instruction et d'éducation*, aldus een bibliotheek vormend voor de schoolgaande jeugd, waarvan hij elk deel voorzag met een enkel gelithografeerd of gegraveerd vignet. Deze uitgaven, die behoren tot het genre *prijsboeken*, zijn meestal maar matig verzorgd en momenteel moeilijk vindbaar. Het feit bovendien, dat het banale overdrukken zijn — in

tekst en illustratie — van courante werkjes, verschenen bij Mame te Tours, moge ons dispensereren van een verdere aandacht voor dit genre (91) Vgl Hoofdstuk II, 115 (92) 1838, 141 (93) Terloops merken wij op, dat de *Biogr Nat* ten onrechte Lauters aanziet voor de tekenaar van de hier genoemde dertig platen Met *Vicatre*, I, 829, die dit werk noemt evenals *Gusman*, 242, moeten wij van mening verschillen inzake de parallellen, die deze bibliograaf meent te mogen zien tussen de onderhavige tekeningen en het oeuvre van Deveria, parallellen, waarvan o i hier geen sprake is, ook al bestaan zij tussen de schilderijen van De Keyser en die van Deveria (94) 62, herhaald door *Vicatre*, I, 830 en door *Gusman*, 257 (95) *Revue de Bruxelles*, 1839, 163 (96) *Le Livre et les Lettres en Belgique*, 132 (97) *Brivoss*, 316—317, *Vicatre*, VI, 514, *Gusman*, 242 (98) L Henri Hendrickx (1817—1894), wiens werk men het best kan vergelijken met dat van Jos Coomans, was de meest productieve tekenaar van zijn tijd Het eerst komen wij zijn naam tegen in 1839 en alleen reeds vanaf die datum tot 1848 telt *Luthereau, La Renaissance*, 1848, 76, in boeken en tijdschriften meer dan 4000 vignetten die zijn signatuur dragen (99) *Brivoss*, 292, *Gusman*, 244 (100) De *physiologies*, kleine boekjes in 16°, behoren tot de meest karakteristieke producten van de Franse boekenmarkt der jaren veertig Een humoristische tekst — de studie van een karakter, van de levensverrichtingen van een bij voorkeur Parijs type, geschreven door literatoren van groot en klein formaat — diende als voorwendsel tot het geven van een menigte rake tekeningen, welke laatste dan ook hoofdzaak zijn (101) *Carteret*, III, 178 en 200 noemt beide titels, terwijl enkel de eerste titel vermeld wordt door *Brivoss*, 409, en *Vicatre*, V, 163—164 (102) *L'Art du Livre en France*, 155 (103) Hugo stuurt zijn jonge bewonderaar naar aanleiding hiervan een brief, waaruit wij citeren 'Il faut bien que j'en dise mon sentiment pour vous en remercier il est évident à votre prose que vous êtes poète, il est évident à votre style que vous êtes penseur Je me félicite de votre sympathie Je vous félicite de votre talent J E Buschmann in *Biogr Nat* (104) *Notice sur J E Buschmann* (105) Veel dank zijn wij verschuldigd aan een nazaat van Joseph-Ernest, de heer G Jos Buschmann, eigenaar van de nog steeds bestaande Imprimerie J E Buschmann te Antwerpen, die ons op de meest bereidwillige wijze geholpen heeft, om een overzicht te verkrijgen over deze zo interessante beginperiode van zijn bedrijf (106) Gustave Buschmann was een jongere broer van Joseph-Ernest, die men als leerling van Regemorter, De Braekeleer en Van Bree kan rangschikken onder de aanhangers van de Antwerpse romantische school Als boekillustrator is Gustave Buschmann's betekenis te verwaarlozen (107) *De Bock, Hendrick Conscience*, 144 (108) Vgl pl XVI, A en B (109) *Brivoss*, 382 en *Carteret*, III, 570 (110) Franse couranten verweten Hen, deze uitgave geexpurgeerd te hebben op last van de Jezuïeten In het *Album National*, 111, komt van de zijde van de uitgever hiertegen een verweer en tevens een uitdaging, om de onderhavige tekst naar de letter met de originele te vergelijken (111) Gavarni, eigenlijk geheten Guillaume-Sulpice Chevalier (1804—1866), was als caricaturist van de Parijse *beau monde* de tegenhanger van de felle en strijdlustige Daumier, wiens activiteiten zich meestal in de lagere regionen van de maatschappij hebben afgespeeld Greep Daumier zijn modellen aan als waren het prooiën om te verslinden, Gavarni wist een beheerste elegance te combineren met een geraffineerde tekentechniek Waar het talent meer navolgers vindt dan het genie, is het Gavarni en niet Daumier geweest, op wie de Belgische illustrator zich bij tijd en wijle inspireerde (112) *Brivoss*, 385, *Vicatre*, VII, 689, *Gusman*, 268, *Carteret*, III, 574 (113) *Inventaire du Fonds Français*, IV, Cham. (114) *Carteret*, III, 456 (115) Hoewel zeer productief, heeft Cham, op deze uitzondering na, nooit een tekst geïllustreerd Zijn caricaturen verschenen verspreid in periodieken en een enkele maal gebundeld tot een album (116) De eerste aflevering van *Les Français Peints par Eux Mêmes* werd aangekondigd in het *Journal de la Librairie* (no 2521) van Mei 1839 (117) Deze op-

somming werd gegeven bij de aankondiging, maar stemt niet overeen met de werkelijkheid; als de laatste aflevering is verschenen, blijken i.p.v. De Keyser, Baugnet, Leys, Jacobs, Duwée en De Rottermund: Ad. Dillens, Th. Bray en Faber te hebben meegewerkt. (118) 160. (119) Deze Belgische versie van de *Encyclopédie Morale du XIXe siècle* — zo bestond er ook een Engelse versie onder de titel *Les Anglais Peints par Eux-Mêmes* — wordt genoemd door Brivois, 39, door Vicaire, I, 381—382, door Gusman, 240 en door Carteret, III, 68. Een andere Franse uitgave, *Le Diable à Paris*, welke gebouwd was op hetzelfde stramien, werd eveneens te Brussel geïmiteerd, doch *Le Diable à Bruxelles* verscheen zonder illustraties, terwijl de tekst heel wat minder *diablerie* bevatte, dan de tekst van de Franse uitgave. (120) *Sur les moyens*, 11. (121) *La Renaissance*, 1840, 112. (122) *Liebrecht, Le Livre et les Lettres en Belgique*, 132. (123) *De Bock, Hendrik Conscience*, 140. (124) Brivois, 39—40, Vicaire, I, 382—383, Gusman, 259 en Carteret, III, 68 noemen allen dit werk en vermelden overeenkomstig de werkelijkheid twee uitvoeringen, waarvan één met 42 en één met 67 platen hors-texte. De platen, die de laatste uitvoering méér telt, vindt men in de inhoudsopgave met kleine kapitalen aangegeven. De met 67 platen geïllustreerde exemplaren zijn naar verhouding zeldzaam. (125) Op deel II van de eerste druk, evenals op de titelpagina van de drie delen, waaruit de tweede druk bestaat — een ongewijzigde herdruk, die dateert van 1848 —, figureert de volgende, van boven afwijkende reeks namen: Alvin, Baron, Bogaerts, Buschmann, Fétis, Gens, Hen, Joly, Mathieu, Reynaert, Robin, Stappaerts en Van Hasselt. Op deel III van de eerste druk treft men de namen van Baron, Burggraave, Gens, Hen, Huet, Joly, Lesbroussart, Morren, Quetelet, Robin, Stappaerts, de Reiffenberg, de Sellenhoff en Van Hasselt. (126) 1846, 293—294. (127) *Revue de Belgique*, 1846, II, 217 e.v. (128) Een opsomming van deze 24 titels treft men in de Bibliografie. Twee van de in een prospectus van 1849 aangekondigde werken, Fétis' *Histoire de la Peinture* en Moke's *Histoire du duché de Brabant*, hebben nooit het licht gezien. Niet tot deze serie behorend, maar niettemin goed erin passend, ware Juste's *Histoire de la Révolution Belge de 1790* geweest; dit werk is echter enige maanden te vroeg verschenen. (129) Dopp, 162. (130) *Bulletin du Bibliophile Belge*, 1850, 198—199. (131) *Bulletin du Bibliophile Belge*, 1850, 314. (132) Enige werken, die Hendrickx zeker benut heeft, hebben wij kunnen opsporen. Twee hiervan waren in België zelf uitgegeven, te weten Raffles en Crawford's *Description de Java* (Tarlier, 1824—1825) en Jacques Arago's *Voyage autour du monde* (Wahlen, 1840), welk laatste werk — het eerste noemden wij reeds eerder — geïllustreerd is met 61 lithografieën van Mangioni, een artist van vreemde, ons onbekende herkomst. (133) *La Renaissance*, 1845, 115—117. Een Italiaanse vertaling verscheen van 1844—1847 bij het Stabilimento Tipografico Fontana te Turijn, in tekst en illustratie bijgewerkt voorzover het Italië betrof; het aantal platen is hierdoor vermeerderd tot 245. In Frankrijk werd dit werk overgenomen door de Librairie Ethnographique te Parijs, die het in 1847 herdrukte in een redactie van Casimir Henricy en geïllustreerd met de originele Belgische houtgravures en niet met lithografieën *à la pointe*, zoals Colas, I, 1427, opgeeft. (134) De eerste uitgave van dit werk was nauwelijks een jaar tevoren van de persen van het Etablissement Encyclographique gekomen. De twee banden in 4° bevatten, behalve een verklarende tekst van abbé René Tiron, elk vijftig gekleurde steendrukken, die zeer ouderwets aandoen voor haar tijd en waaronder wij geen signatuur hebben kunnen ontdekken. (135) Een merkwaardig misverstand in de regionen van de pseudonym-ontsluiering heeft zich hier voorgedaan. In zijn *Supercheries Littéraires dévoilées*, III, 990, meent Quérard in Auguste Wahlen Jean-François-Nicolas Loumeyer te ontdekken. Deze vergissing is gauw tot klaarheid gebracht, wanneer wij de *Biogr. Nat.* en de *Bibl. Nat.* beiden naslaan op Loumeyer. Het blijkt dan, dat L. de anonieme auteur is van de op naam van W. uitgegeven *Ordres de Chevalerie*, zonder dat hier evenwel sprake is van één en dezelfde persoon,

zoals *Quérard* veronderstelt. (136) *Dopp*, 168. (137) *Colas*, I, 770. In de *Bibliographie de la Belgique*, 1847, 607, wordt dit werk aangekondigd als het resultaat van een *Reise, auf gemeinschaftliche Kosten unternommen vom einer Gesellschaft von Schriftstellern und Künstlern*. (138) *La Renaissance*, 1845, 116. (139) Genoemd door *Hippert-Linnig*, nos. 1056 e.v. (140) Niet genoemd door *Hippert-Linnig*, wel door *Immerzeel*, III, 168—169. (141) Twaalf jaar later wordt *Alvin's* opzet nagevolgd door *Luthereau*, als deze van de persen van de Imprimerie des Beaux-Arts een *Album Illustré du Salon de 1848* laat verschijnen, dat lithografieën, maar ook etsen telt; drie jaar later herhaalt *Luthereau* dit experiment met etsen en chromolithografieën onder de titel *Revue de l'Exposition Générale de Bruxelles*. Hoewel men een zekere verbetering waarneemt is het geheel verre van brilliant. Dat diezelfde tijd niettemin ook goede etsen voortbrengt, is voor ons een bewijs temeer, dat men dit procédé niet reproductief, maar enkel creatief mag aanwenden, wil men er enig succes van verwachten. (142) Zelf een middelmatig etser en graveur, vond hij goede vertolkers van zijn schilderijen in *Flameng*, *Hamman*, *Van Reeth* en *Bracquemont*. (143) 1842, 12—13. (144) *De Reume*, 297—298. (145) *L'Art du Livre en France*, 168. (146) *Hymans*, *Histoire de la gravure à l'eau-forte*, 478 e.v. (147) *Siret*, *La Gravure en Belgique*, 34. (148) *Siret*, *Sur les moyens, passim*. (149) *Auguste Numans* onderscheidde zich al vroeg door zijn werk op koper en staal. Preciseren wij dit laatste, dan is hij de enige Vlaamse graveur, die zich daadwerkelijk met de staalgravure heeft bezig gehouden. Beter dan de ets, waaraan hij zich slechts een enkele maal waagde — *Six Eaux-fortes terminées d'après les tableaux des principaux artistes* (*Ruysdael*, *Roeloffs*, *Portaels*, *Bossuet*, *Robbe* en *Clays*), tussen 1840—1850 gedrukt op de persen van *Chardon* te Parijs —, moet hem de gravure gelegen hebben. Als leerling van de *Ecole royale de gravure* gaf hij in 1845 een *Recueil de Dix Gravures* uit, kopergravures naar landschappen van *Lauters*, *Robert*, *Kreins*, *Tavernier*, *Cooper*, *Fourmois* en *Kolm*, verzameld in een gelithografeerd omslag, waarop een wandelaar, zich lavend aan een fontein. Aan *Didot's Univers Pittoresque* werkte *Numans* tussen 1848—1858 mee met 42 houtgravures; aan *Lebas'* werk over *Morea*, uitgegeven van 1847—1857, met tien gravures; aan de atlas van *Victor Joly*, verschenen tussen 1859—1865, met elf afbeeldingen van dieren en bodemproducten. Tenslotte danken wij aan *Numans* het *Album des Plus Beaux Monuments de la Belgique*, dat met 24 staalgravures — deels reeds eerder gepubliceerd in *L'Univers Pittoresque* — omstreeks 1860 het licht zag bij *Flateau* te Brussel en *Leipzig* en waarvan reeds in 1864 een tweede druk verscheen. (150) *Fourmois* publiceert in deze periode geen enkel werk van enige betekenis, zodat het voor de hand ligt, dat hij zich terzelfder tijd enkel als schilder verdienstelijk maakte. In 1852 nam hij de lithografeerstift weer op en wel om zijn bekende *Moulin à eau* te reproduceren. Dit was echter, in tegenstelling tot wat *Hymans*, *La Lithographie en Belgique*, 449, beweert, niet zijn laatste lithografie. Verscheidene kapitale werken uit de jaren vijftig danken *Fourmois* een groot deel van hun aantrekkelijkheid. (151) Een volledige catalogoog van *Haghe's* lithografisch werk is vooralsnog een desideratum. (152) 1844, 2. (153) VIII, 881. (154) *La Renaissance*, 1849, 12.

(1) De *Ecole royale de gravure*, die tot dusver door de regering in stand werd gehouden met een subsidie van 20.000—25.000 francs, eindigde in 1848 haar bestaan als een zelfstandige school, om een annex te worden van de *Académie Royale des Beaux-Arts*. Het gold hier een overeenkomst, getroffen tussen staat en stadsbestuur, bekrachtigd bij K.B. van 3 November 1848, waardoor de staat zich verbond, een subsidie van 12.000 francs aan de graveerklas te zullen blijven geven. *Alvin*, *Notices sur L. Calamatta*, 12. Het een

en ander houdt o.i. verband zowel met de ontbinding van de Société des Beaux-Arts als met het échec, door de Ecole royale tegenover haar Antwerpse rivale geleden bij de mededinging naar de Prix de Rome van het jaar 1848. (2) Geboren te Brussel in 1822, was Pannemaker reeds sinds 1838 leerling en later medewerker van de Ecole royale de gravure. In 1845 begint hij ook voor Franse uitgevers te werken en neemt dan de gewoonte aan, om zijn naam te verlengen tot *Pannemaker de Bruxelles*. Toen de houtgravure in België over haar hoogtepunt heen was trok hij naar Parijs en vestigde zich daar metterwoon. Zijn reputatie als houtgraveur en speciaal als *toonhoutgraveur* — wanneer men ons dit onwelluidende woord vergeve — gaat dan nog slechts in opgaande lijn. In 1855 exposeert hij op de Parijse salon en vanaf die datum is hij één der meest gezochte graveurs van zijn tijd. Zijn naam komt voor onder de medewerkers aan de *Galerie de l'Europe* en aan de *Histoire des Peintres*; hij wordt belast met het graveren van bankbiljetten door de regeringen van Frankrijk, België en Italië; tenslotte — het hoofdmotief van zijn bekendheid — is Pannemaker na Pisan de voornaamste graveur van de tekeningen van Doré. Hij ontwikkelt een opmerkelijk talent voor het graveren van Doré's naakten met name en hij hanteert het *métier* hierbij met een haast klassieke puurheid, geïnspireerd op de kopergravures van Goltzius, wier warmte zijn werk echter mist. In 1871 is Pannemaker te Parijs overleden. (3) *Siret, La Gravure en Belgique*, 39. (4) In het geheel vijftig platen. *Brivois*, 378, en in het spoor van deze *Vicaire*, VII, 640, en *Gusman*, 270, vermelden abusievelijk 36 i.p.v. 50 platen hors texte. Bovendien is het onjuist, zoals in successie door deze drie auteurs beweerd wordt, dat de achtste plaat een ets is; in werkelijkheid is dit een omtrekgravure op staal. Ontdekkingen in kunsthistorisch opzicht levert deze inventarisatie van het in die tijd algemeen bekende en op waarde geschatte overigens niet op. (5) In 1828, bij de dood van zijn vader en voorganger, besloot de op dat moment negen-en-dertigjarige uitgever François-Pierre-Jean Hanicq het oude familiebedrijf ingrijpend te veranderen, te verjongen en te vergroten, gedreven slechts door één ambitie, zegt kanunnik Le Clercq: 's werelds grootste katholieke drukker te worden. Voor de revisie en correctie van het bestaande fonds, een immense opgave naar het scheen, stelde de aartsbisschop-kardinaal Hanicq twee geestelijken ter beschikking met de speciale opdracht, om verouderde latijnse teksten en liturgische gebedsformulieren op de hoogte van de tijd te brengen. Aanstonds na 1830 begonnen Hanicq's persen te draaien en leverde hij regelmatig werken voor de eredienst, hetgeen zijn specialiteit zou worden. In 1835 verwierf hij op de Mechelse industrietoonstelling een medaille met een nieuw *Missale Romanum*; het jaar 1841 zag een *Missale Romanum* in 12^e verschijnen, dat gedrukt was in twee kleuren: rood en zwart. Deze *nouveauté* bezorgde Hanicq de titel: Drukker van de H. Stoel, de titel: Drukker van de Congregatie voor de Voortplanting des Geloofs en de gouden medaille op de *Exposition Industrielle* van 1841. Datzelfde jaar ook brachten Mgr. Sterckx en de gezamenlijke bisschoppen van België een officieel bezoek aan Hanicq's bedrijf, bij welke gelegenheid zij de achttien personen zegenden en de 150 man personeel. Algemeen beschouwde men Hanicq, maar deze vooral zichzelf, als de voortzetter van de Plantijnse traditie. Inderdaad wedijverde de *Imprimerie Hanicquienne* in die jaren op de wereldmarkt met de Vaticaanse drukkerij, Périsse Frères te Lyon, Pustet te Regensburg, Mame te Tours en Marietti te Turijn. Hanicq's missaals en breviers vonden hun weg naar alle Europese en vele buiten-Europese landen, w.o. de beide Amerika's. In 1855 trok Hanicq zich bij gebrek aan een opvolger uit het zakenleven terug en deed zijn bedrijf over aan het Luikse uitgevershuis Dessain. *Le Clercq*, passim en *La Renaissance*, 1845, 86—87. (6) 1851, 7. (7) *La Renaissance*, 1849, 39. (8) *Ibid.* (9) *Siret, La Gravure en Belgique*, 39. (10) *Siret. Sur les moyens*, 11, zegt dienaangaande: 'Je crois avoir entendu dire que cela a disparu, écrasé sous le poids d'une vote trop solennelle pour qu'on ose s'en plaindre...' (11) *Scheler* geeft ten onrechte op, dat slechts 88 van

de 125 delen verschenen zijn. (12) D.i. de algemeen gangbare Franse benaming voor het 18° formaat (13) Hoewel wij kunnen vaststellen, dat beide collecties tesamen enige tientallen titels geteld moeten hebben, is het ons bij het ontbreken van toereikende bibliografieën onmogelijk gebleken, haar te catalogiseren. (14) Charles-Théodore-Henri De Coster, ontegenzeggelijk de grootste literator van het einde van de Romantiek, werd in 1827 geboren te München als zoon van de Vlaamse rentmeester van de graaf Merey d'Argenteau, aartsbisschop van Tyr en Pauselijk nuntius aan het Weense hof. Na de voortijdige dood van zijn vader verhuist de jonge Charles met zijn moeder naar Brussel, waar hij zijn school afmaakt en daarna in dienst treedt van een bank. Dit bestaan wordt de geboren dichter ondragelijk en al spoedig neemt hij zijn ontslag. Als literator debuteert De Coster in de *Société des Joyeux*, een cenakel van artistenvrienden, waaronder ook Félicien Rops en Ernest Parent. Aan de *Université Libre*, waar deze dromer met veel moeite en armoe lijdend zijn candidatuur in de wijsbegeerte haalt, raakt hij bevriend met de hoogleraar Eugène Van Bemmelen. Als zijn mentor in 1854 de *Revue Trimestrielle* sticht, wordt De Coster één der medewerkers. Dank zij de bemiddeling van Rops krijgt hij twee jaar later een aandeel in de redactie van het blad *Uylenspiegel*. (15) *La Renaissance*, 1848, 158. (16) Brief, gedateerd 13 Januari 1862. Vgl. *Degroote en De Schuyter*, 115. (17) *Degroote en De Schuyter*, passim. (18) *Degroote en De Schuyter*, 49. (19) Het eerste contract tussen Conscience en Van Dieren dagtekent van 1 December 1850. *Degroote en De Schuyter*, 17. (20) Wij voelen ons van een opsomming van geïllustreerde Conscience-uitgaven gedispenseerd door de bibliografieën van de werken van Conscience — met vermelding der illustraties — in *De Potter*, 447—451, en in de *Tentoonstellingscatalogus Hendrik Conscience 1812—1912* (Brussel, 1912). (21) *Verborgene Geluk en De Koningin van het voetlicht* verschijnen in 1865 bij de gebroeders van Es en zijn geïllustreerd door J. C. Greive Jr; *Het Zusterke der Armen* verschijnt in 1867 bij H. Bogaerts te 's-Hertogenbosch en is geïllustreerd door Neuhuys. (22) Na 1880 zal te Antwerpen en Gent een uitgave van de volledige werken van Auguste Snieders verschijnen, bestaande uit 24 delen in gr. 8° en geïllustreerd met een herdruk van vroegere platen door Dujardin, Wittkamp, G. Gerrinck en F. Mortelmans. (23) Vgl. Hoofdstuk I, 83. (24) D.i. een broer van Théodore Van Rijswijk; hij heeft de reputatie van een weinig begaafd volksdichter. (25) Théodore-Joseph Canneel (1817—1892) is zijn carrière begonnen als lithograaf op de drukkerij van De Busscher te Gent. Op één-en-twintigjarige leeftijd kwam hij in de leer bij de schilder Haerselaere. In 1843 werd hij benoemd tot professor, in 1850 tot directeur van de Academie van zijn vaderstad. *Stallaert, J., Notice sur Th. Canneel in L'Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, 1884. (26) De periode, die aldus in de geschiedenis van het geïllustreerde boek in Engeland staat geboekstaafd en die in vele opzichten parallel loopt met het tijdperk der Prae-Rafaëlieten, vindt men uitputtend behandeld in *Gleeson White, English Illustration. The Sixties, 1855—1870* (Westminster, 1903) en in *Forrest Reid, Illustrations of the Sixties* (Londen, 1928). (27) Men vergelijke het werk van Bovie met Hunt's illustraties voor Moxon's *Tennyson*-uitgave van 1858, *The Lady of Shalott en Godiva*. (28) De Koninklijke Bibliotheek van België bezit een exemplaar van dit in alle opzichten fraai verzorgde werk, dat is ingebonden in een varkenslederen band van de bekende Belgische binder J. Schavye; op het voorplat prijkt een met goud opgelegd medaillon, waarin het devies *amis comme cochons*. (29) De *Société des Agathopèdes* — genootschap van goede kinderen! — telde enige honderden leden, wier namen geheim gehouden werden, hetgeen hen in de ogen van tijdgenoten op één lijn stelde met de Vrijmetselarij. In 1846 was het genootschap opgericht te Brussel en het duurde niet lang, of ook het vrijzinnige Bergen had haar eigen afdeling. *Baron de Reiffenberg* schrijft in het *Bulletin du Bibliophile Belge*, 1850, 13—14, over het genootschap als over een *société spirituelle et joyeuse*, wier leden in twee klassen zijn verdeeld:

la classe des bêtes laides et la classe des Scians. En hij vervolgt: 'Leurs travaux consistent à chanter la table et l'amour en vers faciles et tant soit peu érotiques. Ces bons enfants, plus malins que naïfs sont des gens d'esprit qui ont imaginé de se réunir périodiquement pour dire des folies et mourir de rire, s'ils le peuvennt...' Enige gegevens over de *Société des Agathopèdes* vindt men ook in *Arthur Dinaux, Les Sociétés badines* (Parijs, 1866). Een publicatie, die wij rechtstreeks danken aan de *Société* — tegelijk één der meest opmerkelijke *facéties* van de Belgische literatuur — is het *Annuaire Agathopédique et Saucial, imprimé par les presses iconographiques à la congrève de l'ordre des Agath, Cycle IV*, gedrukt door Labroue op 8° formaat met enige vignetten van Huard, gegraveerd door Lisbet. Het jaar van uitgave is waarschijnlijk 1849 en de oplage is beperkt tot 350 exemplaren, bestemd voor de leden van de *Société*. De illustraties zijn satyrische metamorfoses in de trant van Grandville bij een gefarceerde en niet zelden dubbelzinnige tekst, die anonym en pseudonym geschreven is door Deligne, Gensse, Bovie, Châlon, Delmotte, Baron e.a. Nog niet alle namen zijn ontsluit, maar een poging is ondernomen door Delecourt, *Essai d'un dictionnaire*, 126 en *Quérard, Supercheries*, III, 303—308. (30) Deze titel is ontleend aan een Franse periodiek, *Le Charivari, Journal pour rire*, geredigeerd door Ch. Philipon, welke te Brussel werd nagedrukt door J. Verhasselt. (31) *Delecourt, Essai d'un dictionnaire*, 2084. (32) Van de tien tot twaalf platen, waaruit dit album naar wij veronderstellen bestaan heeft, zijn er minstens vijf door Stroobant gesigneerd. (33) Wij weten slechts dat deze publicatie op zijn minst 21 afleveringen moet hebben geteld. (34) Canelle is een middelmatig lithograaf — in hoofdzaak van architectuur en een enkele maal van anecdotische gegevens —, die weliswaar vergelijkbaar is met Ghemar en Van der Hecht, maar wiens werk kwalitatief nog een plaats lager dient te worden gerangschikt. Tussen 1850—1860 werkt hij voor Granello te Antwerpen, Claassen te Brugge en Ostende, Gêruzet te Brussel en Daems te Brussel en Parijs. (35) *Ramiro, Félicien Rops*, 92. (36) *Les Belges Peints par Eux-Mêmes*, 126. (37) *Ibid.* (38) D.i. een zoon van de portret- en costumetekenaar J. J. Eeckhout. (39) Gerlier werd geboren te Parijs in 1826. Na een verblijf te New York en New Orleans was hij enige jaren als lithograaf in België werkzaam, vermoedelijk van 1855—1861; in dat laatste jaar dook hij weer op te Parijs. (40) Zonder datum verschenen, eveneens van Cham, *Les Bains d'Ostende*, tien satyrische lithografieën in 4°, gedrukt door Bertauts te Parijs en in de handel gebracht door Claassen te Oostende. (41) Een uitvoerige vermelding van Rops' vroegste lithografische krabbels treft men in *Ramiro, Félicien Rops*, 7 e.v. (42) Jacques-Antoine-Abraham Vasse — ook wel eens gespeld Wasse — werd geboren te Dieppe in 1800. Terechtgekomen in het douane-wezen en gestationeerd te Givet, moet hij in 1838 zijn ontslag nemen, omdat hij betrokken bleek te zijn bij malversaties. Nog vier jaar bleef hij wonen te Givet, om vervolgens naar Namen te verhuizen, waar hij zich uitgaf voor leraar wiskunde en Frans. Nog éénmaal keerde hij terug naar Frankrijk, maar eind 1849 vestigde hij zich definitief te Brussel. Hij leidde er een bescheiden leven en verdiende er de kost met het verrichten van historische, genealogische en heraldische onderzoekingen en met het tekenen van landhuizen. In 1859 is hij te Brussel overleden. *De Seyn*, II, 1114—1115. (43) Dit bedrijf werd opgericht in 1847 door associatie van Gustave Simonau en zijn zwager William Toovey, een broer van de tekenaar-lithograaf Edwin Toovey, en na overname van fonds en inventaris van de weduwe P. Degobert. (44) Deze banden zijn vervaardigd uit Levantijns marokijn met op vóór- en achterplat de plaquette van een gothisch tabernakel, gesneden in hout; zij werden door de uitgever bijgeleverd à raison van frs. 30 voor de folio-uitgave en frs. 50 voor de uitgave gr. fol. (45) Félix Stappaerts was wellicht de eerste Belgische kunsthistoricus in de moderne zin van het woord. Op voorstel van Eugène Simonis, directeur van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Brussel, besloot de raad van beheer der Academie in 1861, om een leerstoel in te stellen

in de archeologie en het onderwijs in de geschiedenis van de kunst, ervan overtuigd, dat een meer practische zin moest worden gegeven aan deze verwaarloosde tak van wetenschap. Het zou eveneens Simonis geweest zijn, die de naam van Stappaerts had geopperd, een criticus en geleerde, die op dit terrein algemeen erkende kwaliteiten bezat. *Marchal, E., Notice sur Félix M. J. M. Stappaerts* (Brussel, 1889), 15. (46) Per aflevering van drie platen betaalde men frs. 7 voor het folio-formaat en frs. 10 voor gr. folio-formaat. (47) Vgl. Hoofdstuk II, 138. (48) Vgl. Hoofdstuk II, 123. (49) Als schilder had Fourmois tot de eersten behoord, bij wie men kon spreken van een rechtstreeks contact met de levende natuur. Zijn vrienden en kunstbroeders had hij het voorbeeld gegeven door de Ardennen en de Kempen in te trekken en er niet enkel te schetsen, maar zelfs te schilderen in de open lucht. Autodidact als hij was, inspireerde hij zich in zijn jeugd vooral op de kalm beredeneerde composities van een Hobbema. Zo komt het, dat hij, zelfs wanneer hij in de open lucht naar de natuur schilderde, toch nog meer te vertolker was van een gepresumeerde opvatting, dan een onbevangen opmerker van wat zich aan gene zijde van zijn ezel bevond. De Watermolen in het Brusselse Museum voor moderne kunst — waarnaar hij in 1852 ook een lithografie vervaardigde — is de bekroning van Fourmois' eerste stijl, welke uitgesproken traditioneel is en gebukt gaat onder de invloed van de Hollandse meesters van het landschap. Langzaam wint hij aan spontaneïteit en onbevangen visie, ontwikkelt hij zich in de richting van een vrijere opvatting en verftechniek. Veelbetekenend is voor ons het feit, dat hij bovengenoemde landschappen van Rubens lithografeert, welke hem stellig enige jaren her niet zouden hebben aangesproken. Tot een volledige bevrijding is het bij Fourmois helaas nooit gekomen en hij blijft tot zijn dood, zoals Camille Lemonnier zegt, de goede handwerksman, die de emoties van de artiestenziel niet zijn afgestaan. (50) *Vermeulen, A., De Belgische Schilderkunst sedert 1830 in: van Gelder, H. E., Kunstgeschiedenis der Nederlanden* (Utrecht, 1946), 701. (51) Een door ons op de afdeling *Réserves Précieuses* van de Koninklijke Bibliotheek van België geconsulteerd exemplaar draagt het van Stroobant afkomstige bijschrift *Exemplaire avant la lettre no. 6. Bruxelles le 27 août 1861*. (52) *Cinquante Ans de Souvenirs*, II, 16 e.v. (53) *Ibid.* (54) *Ibid.* (55) In datzelfde jaar 1859, verschenen van Lauters bij Goupil te Parijs de *Sites de la Forêt de Fontainebleau* en de *Vues des Pyrénées*, beide albums veel naturalistischer van uitvoering — haast Barbizonachtig —, dan wij tot dusver gewend waren; het grootst is de overeenkomst met Lauters' bijdragen aan de *Souvenirs de Voyage du baron de Peellaert*. De Parijse pers preeft — volgens *Hymans, La Lithographie en Belgique*, 449 — de magistrale uitvoering. Men zij gewezen op het betekenisvolle feit, dat *Adhémar* zijn *Bibliographie des Recueils de Paysages lithographiés* doet aflopen in 1854. Dit impliceert niet alleen, dat beide bovenstaande albums in deze bibliografie niet kunnen voorkomen, maar ook, dat zij volgens het inzicht van *Adhémar* niet meer tot de Romantische landschapslithografieën gerekend kunnen worden. (56) *Cinquante Ans de Souvenirs*, II, 18. (57) Honderdvijftig tekeningen in 1859 en opnieuw 160 tekeningen in 1864. *Cinquante Ans de Souvenirs*, II, 115. (58) Het was een harde klap voor baron de Peellaert, toen hij in 1863 zijn volledige collectie reisschetsen, tesamen 2195 stuks, aan de Staat aanbood en de minister deze gift — onder dankzegging — weigerde, daar de plaats ontbrak, om dit legaat onder te brengen. *Cinquante Ans de Souvenirs*, II, 18. (59) *Hippert-Linnig* noemt van Alexander 31 etsen, van Theodore 35 en van Arnold 85 etsen. Deze opgaven, zeker betreffende de eerste, zijn zeer incompleet. (60) In dat land, met name te Edinburgh, Aberdeen en Glasgow, had Ghemar een groot aantal portretten vervaardigd van een doorgaans twijfelachtige kwaliteit. Sedert zijn terugkeer in het vaderland heeft men hem grovelijk overschat. Bij gelegenheid van een statiebezoek lithografeerde hij de Koninklijke Families van Engeland en België. Een uitgezochte clientèle frequenteerde aanvankelijk te Antwerpen en later te Brussel zijn atelier. Wanneer hij na zijn weinig

NOTEN

succesvolle bemoeiingen met de fotografie naar Parijs verhuist, is het met zijn reputatie gedaan. Als een onbekende is hij daar in 1879 overleden. *Hymans, La Lithographie en Belgique*, 442. (61) *La Lithographie en Belgique*, 442. (62) Vgl. Hoofdstuk III, voetnoot 1. (63) *La Gravure en Belgique*, 35. (64) *Hymans, La Gravure moderne en taille douce*, 405 en 407. (65) *La Renaissance*, 1845, 117. (66) *Hymans, Histoire de la gravure à l'eau-forte*, 487. (67) Volledige opgave der etsen bij *Weigel*, IV, 18317. (68) III, 923. (69) *Histoire de la Gravure à l'eau-forte*, 487. (70) *Journal des Beaux-Arts*, 1869, 81—82. (71) Aan De Braekeleer danken wij volgens *Hippert-Linnig* 27, volgens *Hymans* 33 etsen, allen vrije fantasieën naar motieven uit de natuur. (72) Deze schildert, door *Camille Lemonnier* treffend genoemd de *Leys van het landschap*, publiceerde in 1865 een serie van 24 landschapsetsen, welke momenteel zeer gezocht zijn. Zijn bewonderenswaardige, maar nooit ontroerende gladheid deden dezelfde historicus in zijn *Ecole Belge de Peinture* (58) zeggen, dat de *Lamorinière* schilderde met een *Gothische ziel*. Deze etsen zijn uiterst precieus van makelij en bewegen zich op de rand van het genietbare. (73) Dit werk wordt genoemd door *Brivois*, 112—113; *Vicaire*, 94—95, en *Carteret*, III, 180. (74) Volgens opgave van *Ramiro*, *L'Oeuvre gravée*, 280—281, zijn in de ets, welke getiteld is *Ulenpiegel et le Chien blessé*, het landschap van *Artan* en de man en de hond van *Rops*; verder zou in de ets *Le Werwolf*, gesigneerd door *De Schampheleer*, het lichaam van het jonge meisje door *Rops* getekend zijn. (75) Genoomd door *Brivois*, 409—410; *Vicaire*, V, 164—165, en *Carteret*, III, 178. (76) Genoomd door *Vicaire*, V, 166—167, en *Carteret*, III, 180. De vele bibliografische problemen, die rond deze beide uitgaven van de *Légende d'Ulenpiegel* gerezen zijn, en die door géén van bovengenoemde bibliografen bevredigend zijn opgelost, hebben een afdoende behandeling gekregen in enige artikelen, die de Belgische antiquaar *Paul Van der Perre* onder de titel *Les premières éditions de la Légende d'Ulenpiegel de Charles De Coster* geplaatst heeft in jrg. 1934 van het korte tijd te Brussel verschenen tijdschrift *Le Livre et l'Estampe*. (77) *Ramiro, Félicien Rops*, 60. (78) In 1881 leverde *Rops* de Brusselse uitgevers *Gay & Doucé* een viertal etsen ter illustratie van de *Rimes de Joie* van *Théodore Hannon*. *Hannon*, protégé van *Joris Karel Huysmans* en poëet van levensblijve verzen, was na *De Coster* de enige Belgische literator, aan wie *Rops* een gelijkwaardige partij had. Het boekje is volmaakt Parijs van sfeer en heeft met de *Romantiek* niets meer uitstaande; eer is het een product van het naderend *fin de siècle*. De illustratie van *Hannon's* erotische gedichten neigt hier en daar naar het *scabreuse*, zoals wij dit van *Rops' Parijse* werk gewend zijn; niettemin is zij de meester waardig en oordeelden wij het nuttig, haar ondanks de late datum nog in dit verband te vermelden. (79) *Sur les moyens*, 13.

CONCLUSIE

(1) 1836, 1—2. (2) *Glaser*, 154. (3) 1836, 83—84. (4) *Ibid.* (5) 1836, 2. (6) *La Lithographie en Belgique*, 438. (7) *Adhémar*, 255 en 318. (8) *Inventaire du Fonds Français*, VI, *Deroy*, 277 e.v. (9) *Inventaire du Fonds Français*, IV, *Bichebois*, 296 e.v. (10) *Inventaire du Fonds Français*, IV, *Ciceri*, 553 e.v. (11) *La Renaissance*, 1845, 117. (12) *Inventaire du Fonds Français*, I, *Asselineau*, 187 e.v. (13) *Revue Universelle des Arts*, 4 November 1863. (14) *La Lithographie en Belgique*, 455. (15) *La Lithographie en Belgique*, 450. (16) *Adhémar*, 228. (17) *Adhémar*, 242. (18) *Adhémar*, 282. (19) *Revue Universelle des Arts*, 4 November 1863.

OVERZICHT VAN DE VOORNAAMSTE GEÏLLUSTREERDE WERKEN IN BELGIË 1819 - 1876

De cijfers tussen [] zijn verwijzingen naar die bladzijden van dit boek, waarop men de betreffende werken uitvoerig besproken vindt. Volledig geven wij hier alleen die werken, die niet in de tekst genoemd zijn, daar zij aan het betoog als zodanig niets af of toe deden. Hiervoor geldt, tenzij anders vermeld, Brussel als de plaats van uitgave. De naam van de uitgever gaat aan die van de drukker vooraf.

1819

Cours de Dessin comportant 100 grandes planches, 4° [82]

1821

Recueil de Vues et Costumes pour le Voyage en Circassie. Kl. fol. obl. [73]

1822

Voyage Pittoresque dans le Royaume des Pays-Bas. 2 Dln 4° obl. 202 lith. [73] (Een met de hand gekleurde herdruk verschijnt in 1835 bij het Etablissement de Lithographie Coloriée onder de titel *Voyage Pittoresque en Belgique, en Hollande et dans le Grand Duché de Luxembourg*, dezelfde onderneming geeft in 1842 een selectie uit de *Voyage Pittoresque* en de hierna te noemen *Châteaux et Monumens* onder de titel *Soixante-Dix Vues Pittoresques de la Hollande, de la Belgique et du Grand Duché de Luxembourg*). *Collection Choisie de Voyages Pittoresques Voyage Pittoresque de la Grèce. Voyage Pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*. 2 Dln fol. [76]

Fastes Beliques, Nederlandsch Grootheid. Gr. fol. [85]

Collection de Portraits des Artistes Modernes nés dans le Royaume des Pays-Bas. Kl. fol. [87]

Boymans, J. A. *Le Garde d'Honneur ou Episode du Règne de Napoléon Buonaparte*. Weissenbruch en Kierdorff. 8° 2 krtn, 4 vues (Verboeckhoven naar Denoter) en een planche en manière noire.

Goetghebuer, P. J. *Choix des Monumens, Edifices et Maisons les plus remarquables du Royaume des Pas-Bas*. Gent, Goetin-Verhaeghe en Stéven, 1822—1828. Fol. 120 gravures (ombrées et au trait).

1823

Collection Historique des Principales Vues des Pays-Bas. Fol. [78]

Collection des Anciennes Portes de Bruxelles et autres vues remarquables du Royaume des Pays-Bas. 4° [79]

Suite des Principes de Paysages Dessinés. 4° [82]

Relation d'un Voyage fait à la Grotte de Han au mois d'août 1822 par MM. Kickx et Quetelet. Demat en Jobard. 8° 4 lith. (Madou naar Quetelet).

Vie de Napoléon. 2 Dln 4° obl. [86]

1824

Snoeck, C. A. *Promenade aux Alpes.* Brussel, Goubaud, Gent, Kierdorff. 4° front., 6 krtn, 22 costuump., 48 vues en muziek lith.

Raffles, Th St en Crawford, J. *Description géographique, historique et commerciale de Java et des autres îles de l'archipel indien.* 4° 2 krtn, 46 lith. [89]

Souvenirs de Bruxelles. 4° obl. [98]

1825

Animaux Remarquables de la Menagerie. 4° [69]

Châteaux et Monumens des Pays-Bas. 2 Dln 4° obl. 207 lith. [74]

Trente Vues d'Anciens Monumens et des Habitations de Quelques Personnes Illustres. 4° of 8° [79]

Recueil d'Esquisses et de Fragmens de Compositions tirés du portefeuille de M. Hennequin. Fol. 50 lith. [83]

L'Art de dessiner le Paysage d'après nature. 4° [84]

Militaire Costumen van het Koninkrijk der Nederlanden. 4° [90]

Costumes Beligiques Anciens et Modernes, Militaires, Civils et Religieux. 4° [90]

Costumes du Peuple de toutes les Provinces des Pays-Bas. 4° [91]

1826

Costumes des Anciens. 4° 200 lith. [83]

Galerie des Peintres des Ecoles Flamande et Hollandaise. Fol. [88]

Collection de vues prises dans l'ancienne enceinte et dans les environs de la ville de Mons, dessinées et lithographiées par G. L'Heureux. Bergen, Hoyois. 4° obl. 20 lith.

Vues de Luxembourg. Dewasme, 1826(?). Fol. 6(?) lith. (Lauters naar Frésez.)

1827

Vues Pittoresques de l'Ecosse. 4° [80]

Modèles et Paysages lithographiés par Paul Lauters. Dewasme, 1827—1829. 4°

Costumes Civils, Militaires et Religieux du Mexique. 4° [92]

24 Etudes d'Animaux. Kl fol. [103]

1828

Description des Monumens de Rhodes. Fol. [77]

1829

Souvenirs. 4° [88]

Album des Rencontres du Roi Guillaume 1er. 4° [93]

Vues des Alpes. Dewasme, 1829(?). 4° obl. 6(?) lith. (Lauters naar Van Assche.)

1830

Album Pittoresque des Pays-Bas. 4° obl. [75]

Les Evénements de Bruxelles, Anvers, etc. 4° [96]

Album de Douze Petits Sujets (= *Twelve Subjects*. Motte, 1831). 4° [99]

Monnier, H. *Scènes Populaires dessinées à la plume.* 18° [159]

1831

Etrennes pour 1831 (= *Douze Sujets*. Motte, 1832). 4° [99]

Etrennes pour 1832. 4° [104]

1832

Album Lithographique par Madou. 4° [96]

Album par Lauters et Fourmois. 4° [104]

Etudes de Paysage, par Paul Lauters. Degobert. 4°

Schols *Description de la Grotte de Remouchamps.* Demanet en Dewasme. Kl. fol. krt en 9 lith. (Lauters)

1833

Collection des Costumes de l'Armée Belge en 1832 et 1833. Fol. obl. [97]

Six Vues des Ruines de la Citadelle d'Anvers. 4° obl. [97]

Douze Dessins Lithographiques pour 1833. 4° obl. [100]

Vues de Spa et de ses environs. 4° obl. [105]

Album Pittoresque composé de dix planches. 4° obl. [106]

Portraits des Peintres les Plus Célèbres. 8° [130]

1834

Douze Sujets composés et dessinés par Madou. (Lith. de Ligny) Kl. fol. obl. [100]

Album de Douze Sujets composés et lithographiés par Madou et Fourmois. Kl. fol. [101]

Souvenirs d'Emigration Polonaise. Kl. fol. [102]

Keepsake des Enfans pour 1835. 4° [102]

VOORNAAMSTE GEILLUSTREERDE WERKEN (1819-1876)

- Album de Six Tableaux de Verboeckhoven.* Kl. fol. [103]
Les Désagréments de la Chasse au Courre. 4° [104]
Bruxelles et ses Environs. Album lithographique, par Paul Lauters. 1834(?) Kl. fol. [104]
Principaux Monuments Gothiques de l'Europe. Gr. fol. [131*]
 Van Hasselt, A. *Primevères.* Hauman. 18° front. lith. (Kreins naar Schaepekens)

1835

- Sujets composés et dessinés sur pierre par Madou.* (Lith. de J. Mayer) Kl. fol. obl. [100]
Cours de la Saône en vingt-six vues. Kl. fol. obl. [104]
Vues de la Hollande. 4° 12(?) lith. [105]
Album de 12 vues des Pyrénées. 4° [105]
 De Decker, P. *Religion et Amour.* 2 Dln 12° [120]
Fastes Militaires Belges (Collin de Plancy, anoniem). Dewasme en Lemonnier, 1835—1836. 4 Dln 4°, 21 lith. (Madou, Lauters en Stroobant)
Album Souvenir par Paul Lauters. 8° obl. [126]
Collection de portraits des Membres de la Chambre des Représentants. Kl. fol. [127]
Vade-Mecum du Peintre ou Recueil de Costumes du Moyen Age . . . par Félix De Vigne. 2 Dln fol. 205 lith. [182]

1836

- Etrennes Pittoresques. Collection de 40 Rebus.* 4° [102]
 Coomans, J. B. *Geschiedenis van Belgien. (Histoire de Belgique)* 8° [120]
Vues Pittoresques des Principaux Monuments de la Ville de Gand. 4° [121]
Musée Moderne. (2e en 3e ed. *Musée de l'Amateur*). Kl. fol. [126]
Physionomie de la Société en Europe depuis 1400 jusqu'à nos jours. Gr. fol. obl. [135]
 Alvin, L. *Compte-Rendu du Salon d'Exposition de Bruxelles.* 4° [160]

1837

- Conscience, H. *In 't Wonderjaer.* 8° [119]
 Van Rijswijck, Th. *Eigenaerdige Verhalen.* 8° [119]
Etrennes pour 1838 ou choix de dessins lithographiques d'après les meilleurs artistes. 8° [126]
Album Pittoresque de Bruges. 2 Dln fol. [133]
Voyage aux bords de la Meuse. Fol. [138]

1838

- La Vallée de l'Abr dans la Prusse Rhénane.* 4° obl. [107]
Etrennes Pittoresques pour 1839. Nouvelles Etudes et paysages par Paul Lauters. Société des Beaux-Arts. 4°
 Barante. *Histoire des Ducs de Bourgogne de la Maison de Valois.* 2 Dln gr. 8° [115]
 de Maistre, Xavier. *Oeuvres.* Gr. 8° [115]

VOORNAAMSTE GEILLUSTREERDE WERKEN (1819-1876)

Fables Choies de La Fontaine. 2 Dln. 8° [117]

Napoléon et ses contemporains. Lacrosse en Degobert. 4° front. portr. en 45 lith. (ongesigeneerde copieën naar Franse kopergravures)

De Ligny. *Histoire de Notre Seigneur Jésus-Christ.* Société des Beaux-Arts, 1838—1839. Gr. 8° 40 lith. (Billoin en Manche naar oude meesters)

Les Artistes Contemporains. Gr. fol. [127]

Scènes de la Vie des Peintres de l'Ecole Flamande et Hollandaise. Gr. fol. [136]

Bogaerts, F. *El Maestro del Campo.* Gr. 8° [139]

Souvenirs Pittoresques de la Belgique. Muquardt. 4° 35 staalgravures van Engelse makelij

1839

Mignet, F. A. *Histoire de la Révolution Française.* Gr. 8° [115]

Coomans, J. B. *Richilde.* Gr. 8° [120]

Monuments et Vues de Bruxelles. (2e ed. *Guide Pittoresque dans Bruxelles*). 8° [122]

Vues et Monuments d'Audenaerde. Fol. [133]

Voyage à Surinam. Fol. [137]

Principes de Paysages par Paul Lauters. Société des Beaux-Arts. 4° 20 lith.

Etudes de Paysages par Eugène Verboeckhoven. Société des Beaux-Arts. 8° 15 lith. [238]

Chroniques des Faits et Gestes Admirables de Maximilien 1er. 8° [139]

Pellico, Silvio. *Mes Prisons.* 8° [140]

Delepierre, J. O. *Les Aventures de Tiel Ulenspiegel.* 1839—1840. 16° [141]

Les Belges Peints par Eux-Mêmes. (Voortgezet onder de titel *Types et Caractères Belges*). Gr. 8° [148]

Etudes de Dessin calquées principalement sur la transformation de Raphael; lithographiées sous la direction de L. Calamatta. Société des Beaux-Arts, 1839—1840. Gr. fol. 30 lith.

1840

Thiers, A. *Histoire de la Révolution Française.* 2 Dln gr. 8° [116]

Bogaerts, F. *Dymphe d'Irlande.* 8° [120]

A Descriptive Tour in Schotland. 8° [122]

Album Pittoresque des Plus Belles Vues de Namur et de ses Environs. 1840(?) Fol. [122]

Galerie des Artistes Dramatiques des Théâtres Royaux de Bruxelles. Kl. fol. [128]

Galerie des Contemporains Illustres. 2 Dln. gr. 8° [129]

Galerie des Artistes Brugeois. 8° [130]

Histoire et Aventures du Baron de Munchhausen. 8° [141]

Desnoyers, L. *Les Aventures de Jean-Paul Choppart.* 16° [141]

Coomans, J. B. *Baudouin-Bras-de-Fer.* 8° [142]

Juste, Th. *Histoire de la Belgique.* Gr. 8° [149]

Buschmann, J. E. *Pierre-Paul Rubens.* Dessin: MM. F. De Braekeleer, L. Carolus, F. Durler, Jacob Jacobs, N. De Keyser, L. Serrure, J. Stordiau, H. Van der Haert. Gravure sur cuivre: M. E. Corr. Gravure sur bois: M. F. Pannemaker. Publié par la Société

VOORNAAMSTE GEILLUSTREERDE WERKEN (1819-1876)

Royale des Sciences, Lettres et Arts d'Anvers. Antwerpen, Jacobs. Fol. pl., vign. en kapitaalversieringen [163]

Vues dans le Limbourg aux bords de la Meuse. Borremans & Masson. Fol. obl. [202]

1841

Normand, Th. *Galerie des Saints et Saintes qui protègent la Belgique et les Pays-Bas.* Société des Beaux-Arts. 8° 150 vign. grav. (Brown naar Coomans)

Album d'Ostende. 4° [187]

Van Rijswijck, Th. *Antigonus of de Volksklagten.* 8° [161]

La Belgique en 1841. Hauman. 8° 14 staalgravures van Engelse makelij

1842

La Bruyère. *Les Caractères.* Gr. 8° [107]

Galerie de Portraits d'Artistes Musiciens du Royaume de Belgique. Fol. [128]

Collin de Plancy, J. *Godefroid de Bouillon.* Gr. 8° [142]

Moeurs, Usages et Costumes de tous les Peuples du Monde; Asie-Océanie-Afrique et Amérique-Europe. 4 Dln gr. 8°, 211 grav. [154]

Habits Sacerdotaux et Religieux. 2 Dln 4° [155]

Van Rijswijck, Th. *Poetische Luimen.* 8° [162]

Van Rijswijck, Th. *Rubens en Van Dyck.* 8° [162]

De Cort, G. *Le maître-imprimeur.* 8° [162]

Van Kerckhoven, P. F. *Oud Belgien.* 12° [162]

De Laet, J. A. *Het huis van Wesenbeke.* 8° [162]

Album Biographique des Belges Célèbres. 2 Dln 4° [165]

Monuments Anciens Recueillis en Belgique et en Allemagne. Gr. fol. [165]

Galerie des Femmes de George Sand. Collection de 24 magnifiques portraits gravés sur acier par H. Robinson, d'après les tableaux de Madame Geefs, MM. Charpentier, Lepaulle, Gros-Claude, Giraldon, Lepoitevin, Biard, etc. avec un texte par Paul Lacroix. Illustré de vignettes dessinées par MM. François, Nanteuil, Morelfala et gravées par Chevin. Hauman, 1842—1843. 4° 24 staalgravures (avant la lettre sur chine) w.o. 4 naar Mme Geef, 1 naar De Biefve en 1 naar Schaepekens (*Galeria de las Mujeres de Jorge Sand* Ibid. 1843)

1843

Van Kerckhoven, P. F. *De Koopmansklerk.* 8° [120]

Bogaerts, F. *Lord Strafford.* Gr. 8° (2e ed. in Ned. vert. van Jozef Colveniers verschijnt in 1846 bij Buschmann te Antwerpen) [140]

Conscience, H. *Hoe men schildert wordt.* 8° [144]

Siret, A. *Rêves de Jeunesse. I Les Fantômes du Rhin; II Rêves de Jeunesse.* 18° [146]

La Belgique Monumentale, Historique et Pittoresque. 2 Dln gr. 8° [150]

Histoire et Costumes des Ordres Religieux, Civils et Militaires. 2 Dln gr. 8° [155]

La Terre Sainte. Fol. [166]

Henne, A. en Wauters, A. *Histoire de la Ville de Bruxelles*. Périchon en Degobert, 1843—1845. 3 Dln gr. 8° portr. en monumenten lith. (Fourmois, Lauters, Billoin)

1844

Etudes d'Animaux. Gr. fol. [103]

Tasso, Torquato. *La Gerusalemme liberata*. 8° 24 pl. en vign. grav. [143]

De Cort, G. *Elle était mère*. Antwerpen, De Cort. Gr. 8°, 50 vign. grav. (Auguste Van Gauberghe naar Henry Grégoir)

Conscience, H. *Wat eene moeder lyden kan*. 32° [145]

Conscience, H. *Siska van Roosemaal*. 16° [145]

Ledegancx, C. *Het Burgslot van Zomergem*. 16° [145]

Sue, E. *Les Mystères de Paris*. Gr. 8° [147]

Les Belges Illustres. 3 Dln gr. 8° 86 pl. en vign. grav. [151]

Etudes par Paul Lauters. Borremans & Masson en Namen, Tessaro, 1844(?) 4° [169]

Chimay, Beaumont, Beauchamps et Barbanson. Imprimerie des Beaux-Arts. Fol. [170]

Le Catéchisme de Malines. Gr. 8° [171]

Les Splendeurs de l'Art en Belgique. Gr. 8° 50 pl. en vign. grav. [172]

Les Délices de la Belgique. 8° [192]

1845

Album dédié aux amis des arts. 4° [126]

Van Kerckhoven, P. F. *Fernand de Zeerover*. 16° [145]

Colveniers, J. (= Jan De Laet). *Gedenkweerdige Chronyk van de Geschiedenis der Schildburgers door Ludwig Tieck*. 16° [145]

Van Hasselt, A. *Het dorp der Goudmakers*. 16° [146]

Van Hasselt, A. *Het Gouden Boekken*. 16° [146]

Sue, E. *Le Juif Errant*. 3 Dln gr. 8° [147]

Philipon, Ch. en Huart, L. *Parodie du Juif Errant*. 8° [148]

Conscience, H. *Geschiedenis van België*. Gr. 8° 34 pl. en 170 vign. grav. [150]

Les Loges de Raphael. Gr. fol. [164]

Monuments Anciens Recueillis en Belgique. Fol. [166]

Monuments Anciens Recueillis en Allemagne. Fol. [166]

Souvenirs de Promenades. Etudes de Paysages par Paul Lauters. Degobert en Amsterdam, Buffa, 1845—1847. Fol. obl. 16 lith. [169]

Missale Romanum, ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum. Gr. 4° [174]

Conscience, H. *Geschiedenis van graef Hugo van Craenhove en van zynen vriend Abulfaragus*. 4° [179]

Promenade Charivarique au Salon de 1845. (2 drukken) 12° 64 lith. [185]

(f) *Promenades aux bords de la Meuse dans le Limbourg (= Choix de Vues dans le Limbourg; châteaux anciens et modernes près de la Meuse*. 1857). Fol. [202]

Bibliothèque Nationale. Encyclopédie belge. Histoire, religion, sciences, beaux-arts, publiée sous le patronage du Gouvernement et sous la direction de M. André Van Hasselt.

Borgnet, J. *Histoire du Comté de Namur*; Coomans, J. B. *Les Communes belges*; Deby, J. *Histoire Naturelle de Belgique* (2); D***, Ch. (= Ch. De Leutre) *Histoire d'Albert et Isabelle*; Dufau, J. B. *Hagiographie belge*; Fétis, E. *Les Musiciens belges* (2); Gens, E. *Histoire du Comté de Flandre* (2); Gens, E. *Ruines et Paysages en Belgique*; Hannon, J. *Flore belge* (3); Huydens, G. (= L. Hymans) *Histoire du Marquisat d'Auvers et du Saint-Empire*; Juste, Th. *Charlemagne*; Juste, Th. *Précis de l'Histoire du moyen âge* (5); Juste, Th. *Précis de l'Histoire moderne* (2); Lagarde, M. *Histoire du Duché de Luxembourg* (2); Lagarde, M. *Histoire du Duché de Limbourg*; Delaveleye, E. *Histoire des Rois Francs* (2); Moke, H. G. *Histoire de la Littérature Française* (4); Moke, H. G. *Moeurs, Usages, Fêtes et Solennités des Belges* (2); Reiffenberg, F. de en Vandervin, J. E. *Histoire du Comté de Hainaut* (3); Saint-Genois, J. de. *Les voyageurs belges* (2); Schayes, A. *Histoire de l'Architecture en Belgique* (4); Snellaert, F. *Histoire de la Littérature Flamande*; Van Hasselt, A. *Les Belges aux Croisades* (2); Van Hasselt, A. *Histoire des Belges* (2) — tesamen 24 titels in 48 dln 18° [151]

Costume du Moyen Age. 2 Dln gr. 8° 150 pl. grav. [156]

Die Indianer Nord Amerikas. Gr. 8° [157]

Monuments et Vues de Bruges. 8° [168 en 192]

Souvenirs d'une Fête donnée par la Société du Commerce de Bruxelles. Fol. obl. [168]

Souvenir du Sacré Coeur de Jette St. Pierre. Fol. [169]

Gezigten uit Neêrlandsch Indië. Gr. fol. [169]

Domaine Royal à Ardennes sur la Lesse. Imprimerie des Beaux-Arts. Fol. obl. [170]

Mertens, F. en Torfs, K. *Geschiedenis van Antwerpen sedert de stichting der stad tot onze tijden*. 6 Dln. 8° [209]

1847

Conscience, H. *Lambrecht Hensmans*. 2 Dln. 16° [145]

Description des Richesses Artistiques de Bruxelles. Gr. 8° [173]

Le Livre d'Or des Familles. 4° [167]

Vues Pittoresques de la Belgique et de ses Monuments les plus remarquables. Fol. [173]

Monuments et Vues d'Ostende. 4° [187]

1848

Cours de Dessin Élémentaire, par Paul Lauters. Degobert, Simonau & Toovey; Amsterdam, Buffa. Fol. 12 lith. [169]

Promenade Charivarique au Salon de 1848. Raes en Lots. 18° 37 lith. [185]

1849

Les Rois Contemporains. Gr. 8° [158]

Fête donnée par le Cercle Artistique et Littéraire. Fol. [169]

1850

Album de la Fête Artistique du 5 janvier 1850. Fol. [208]

Funérailles de S. A. R. Louise-Marie-Thérèse-Caroline-Isabelle princesse d'Orléans, Reine des Belges. Gêruzet. Fol. 10 lith. (Schubert, Hendrickx, Dedoncker en Van der Hecht)

1851

Album op de Leeuw van Vlaenderen, samengesteld en gegraveerd door Edward Dujardin. 4° [180]

Le Diable au Salon. 18° 51 lith. en 13 grav. [189]

Souvenirs de Voyage en Belgique, en France, en Allemagne et dans les Pays-Bas. Fol. [199]

Musée Historique Belge. Gr. fol. [207]

1852

Album du Cortège des Comtes de Flandre. 4° [183]

Monuments d'Architecture et de Sculpture en Belgique. Le Brabant et les Flandres: Anvers, Liège, Namur et le Hainaut. 2 Dln fol. of kl. fol. [194]

La Belgique Industrielle. Vues des Etablissements Industriels de la Belgique. 2 Dln gr. fol. [201] -

Rolduc et ses environs. Fol. obl. [202]

Les Ardennes. 2 Dln fol. [209]

La Constitution de la Belgique. Edition illustrée. Delevigne & Callewaert. Gr. fol. 12 pl. grav. (Brown en Vermorcken naar Victor Lageye)

1853

Biographie Nationale. 2 Dln gr. 8° 100 pl. en 150 vign. grav. [151]

Chars du Cortège des Comtes de Flandre dessinés par Félix De Vigne. 4° [183]

Souvenir d'Ostende. 4° [187]

Souvenir de Beloeil. Fol. obl. [191]

Waterloo. Fol. [201]

Cérémonies et Fêtes du mariage de S. A. R. Monseigneur le duc de Brabant et de S. A. I. et R. Madame Marie-Henriette-Anne, archiduchesse d'Autriche, célébré à Bruxelles, le 22 août 1853. Géruset. Fol. 13 lith. (Schubert, Tuerlinckx, Canelle, Gerlier, Toovey en Hendrickx)

1854

Recherches Historiques sur les Costumes Civils et Militaires des Gildes, etc. etc. . . par Félix De Vigne; avec une introduction historique par J. Stecher. Gent, Gyselynck. Gr. 8° 35 lith. [183]

Costumes de l'Armée belge dessinés d'après nature par C. Payen et lithographiés par Gerlier. Mayer & Flateau en Simonau & Toovey, 1854—1855. Fol. 8 lith.

Souvenirs d'Ostende. 4° [187]

Le Château de Tervueren. Lots. Fol. obl. [191]

Nouvelles Etudes de Paysages, par Paul Lauters. Deligne en Domnec. 4° obl.

Le Rhin Monumental et Pittoresque. De Cologne à Mayence. Fol. of kl. fol. [195]

Bailleux, F. *Théâtre liégeois.* Luik, Carmanne. 8° [209]

1855

- Siret, A. *Récits Historiques Belges*. Gr. 8° (2e ed. Doornik, Casterman, 1858) [178]
Avant-Pendant-Après. Souvenirs des Bains d'Ostende. Fol. [187]
Uniformes de l'Armée belge. Muquardt en Simonau & Toovey. Gr. fol. 4 lith. color. (H. Hendrickx)
Le Domaine et la Chapelle St. Ermeline à Maillart. Biénez. 4° [191]
Le Domaine de Duras. Biénez. 4° [191]
Souvenirs de Voyage, par J. Van de Putte. Daveluy. Fol. obl. [192]
Anciens monuments d'architecture du onzième au treizième siècle dans le Limbourg. Gr. fol. [203]
Vues des Principaux Sites du Jardin Zoologique de Bruxelles. Géruzet en Simonau & Toovey, 1855(?) 4° obl. 8 lith. (Canelle en Gerlier)

1856

- Types Pittoresques et Scènes de la Plage d'Ostende pendant la Saison des Bains de Mer*. Fol. [187]
Monuments d'Architecture et de Sculpture en Belgique. Kl. fol. [194]
Les Bains de Hombourg près de Francfort-sur-Mein. Hen. Kl. fol. [201]
Aix-la-Chapelle. Vues et monuments dessinés d'après nature par F. Stroobant. Géruzet en Gent, Lith. L. Stroobant; Aken, Benrath & Vogelgesangs. Kl. fol. 12 lith.
Spa et ses Environs, dessinés d'après nature par F. Stroobant. Géruzet en Gent, Lith. L. Stroobant, 1856(?); 2e ed. Claassen, 1871. Kl. fol. 12 lith.
Le Paysagiste. Nouvelles Etudes par Paul Lauters. Hen. 4° obl. 12 lith. (1re série)
Cérémonies et Fêtes qui ont eu lieu à Bruxelles, du 21 au 23 juillet 1856... précédé d'un résumé historique... par André Van Hasselt. Géruzet. Fol. 25 lith. (Helbig, Gerlier, Toovey, Simonau, Suys, Claessens en Canelle)

1857

- Iconographie Montoise*. Lith. Lemer cier, Parijs. Kl. fol. [131]
Moeurs et Usages des corporations de métiers de la Belgique et du Nord de la France... par Félix De Vigne. Gent, Hoste. Gr. 8° 34 lith. [183]
Uylenspiegel au Salon. Revue de l'Exposition de 1857. Parent. 8° 24 lith. [189]
Paysages et Chasses de Pierre-Paul Rubens. Fol. [197]
Monuments de Maestricht, aquarelles lithochromes. 3 Dln. 4° [203]
Illustrations des Ballades de Victor Hugo. Gr. fol. [209]

1858

- Michaëls, C. *Légendes Nationales*. 8° [178]
Album de Vues d'Ostende. 4° obl. [188]
 De Coster, Ch. *Légendes Flamandes*. 8° (2e ed. Parent; Parijs, Lévy en Leipzig, Muquardt, 1861) [211]

1859

Ostende photographié. Ghémar frères. 12° obl. 24 lith. [188]

Spa, redoute. Ghémar frères, 1859(?) 4° 18 lith. [188]

Sites de la Forêt de Fontainebleau. Parijs, Goupil. Fol. [249]

Vues des Pyrénées. Parijs, Goupil. Fol. [249]

1860

Souvenir d'Ostende. Imp. Ph. Ham, 1860(?) 4° [188]

Souvenir de Blankenberghe. Imp. Ph. Ham, 1860(?) 4° [188]

Uylenspiegel au Salon. Revue de l'Exposition de 1860. Parent. 8° 32 lith. [189]

Album des plus beaux monuments de la Belgique. 4° [245]

1861

De Coster, Ch. *Contes Brabançons.* Office de Publicité en V^e Parent & Fils; Parijs, Lévy en Leipzig, Schnée. 8° [179]

Jacques, L. *Un bain de mer.* Lacroix, Verboeckhoven & Cie; 8° 7 lith. [183]

Almanach d'Uylenspiegel. Office de Publicité. 8° [189]

Le Rhin Monumental et Pittoresque. De Francfort à Constance. Fol. of kl. fol. [195]

La Galicie Monumentale et Pittoresque. Cracovie. Fol. [198]

1862

Sylvain (= Th. Polet de Faucoux). *Suarsuksiorpok ou le Chasseur à la Bécasse.* Parent; Parijs. Goin. 18° 34 lith. [189]

Peters, H. *De Nachtspoken (Fantastieke Verhalen).* Antwerpen, Jorssen. 16° [211]

1863

Historisch Album der Stad Antwerpen. Album Historique de la Ville d'Anvers. 4° [209]

Sleeckx, J. L. D. *Op 't Ekselaer.* Gent. Rogghé en Van Doosselaere. 18° 2 etsen [210]

1864

Bovie, J. *Chansons publiées au bénéfice des pauvres par la Société vocale d'Ixelles.* 4° [184]

Sleeckx, J. L. D. *Dirk Meyer. Eene Geschiedenis van den Waterkant.* Gent, Rogghé, 12° 2 etsen [210]

1865

Gislain, F. *Des conflits entre chasseurs, fermiers et propriétaires.* Namen, Westmael fils. 8° front. (ets van F. Rops)

1866

Funérailles de S. M. Léopold-Georges-Chrétien-Frédéric de Saxe-Cobourg, Duc de Saxe, premier Roi des Belges. Géruzet en Simonau & Toovey. Fol. 6 lith. (De Doncker)

1867

De Coster, Ch. *La Légende d'Ulenspiegel.* 4° [211]

1868

Bertrand, L. *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Introduction de M. Charles Asselineau.* Muquardt. 8° front. (ets van F. Rops)

1869

De Coster, Ch. *La légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs. Deuxième édition.* 4° [212]

1870

Bovie, L. *Contes Posthumes.* Lacroix, Verboeckhoven & Cie; Parijs, Librairie Internationale. 12° [183]

1872

Ancienne enceinte militaire de Maestricht démolie en 1867—1869. XII dessins lithochromes. 4° [203]

1874

Principes de Paysages, par Paul Lauters.

Bergmann, A. *Ernest Staes, advocaat. Schetsen en beelden door Tony.* Gent, Hoste (2e ed. 1875) 4° 13 (2e ed. 14) etsen (Willem Geets)

1875

Vues du Monastère de Berlaymont. Fol. obl. 14 lith. (Puttaert en De Doncker) [193]

1876

Etudes de Paysage, par Emile Puttaert. Fol. 10(?) lith. [193]

Coopman, Th. *Lenteliederen.* Dendermonde, De Schepper-Philips. 8° 2 etsen (Albrecht Dillens)

Hannon, Th. *Les vingt-quatre coups de sonnet.* Callewaert père. 12° front. (ets in de trant van Rops)

BRONNEN

EN GERAADPLEEGDE LITERATUUR

Hieronder zijn slechts die werken vermeld, waaruit wij in de loop van onze studie meerdere malen geput of geciteerd hebben. Publicaties, waar naar in de tekst niet meer dan éénmaal verwezen is, vindt men enkel in de noten. Wanneer niet anders staat aangegeven is Brussel de plaats van uitgave.

- L'Art en Belgique du moyen age a nos jours* Publié sous la direction de M. PAUL FIEN-RENS 1944
- L'Art du Livre en France des origines a nos jours*, par F. CALOT e a. Parijs, 1931
- L'Art et la Vie en Belgique, 1830—1905* 1921
- L'Artiste, Journal des Salons, Revue des Arts et de la Litterature* Sinds Januari 1835
- L'Artiste, Journal du Progres* 1833—1837
- Les Belges Peints par Eux Mêmes*, publié par M. EDOUARD DE FRIEDBERG 1839(—1851)
- Bibliographie de la Belgique ou Catalogue General des Livres Belges*, publié par la librairie nationale et étrangère de C. Muquardt 1838—1854
- Bibliographie Nationale* Dictionnaire des écrivains belges et catalogue de leurs publications 1830—1880 1886(—1910)
- Le Bibliophile Belge* 1845 en 1866—1879 (*Bulletin du Bibliophile Belge* 1846—1865)
- Bibliotheca Hulthemiana* Gent, 1836(—1837)
- Bibliothèque de M. le baron de Stassart leguée a l'Académie Royale de Belgique* 1863
- Biographie Nationale* publiée par l'Académie Royale de Belgique, 1866(—1944)
- Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire* Parijs, 1921 e v
- Dictionary of National Biography* Edited by LESLIE STEPHEN and SIDNEY LEE London, 1908(—1909)
- Feuilles de Tournai* Doornik 1822—1825
- Inventaire du Fonds Français après 1800* Bibliothèque Nationale Département des Estampes Parijs, 1930—1954 (Dln I—VII)
- Journal des Beaux Arts et de la Litterature* 1859—1887
- Journal de l'Imprimerie et de la Librairie en Belgique*, publié par Ch. Hen 1854—1867
- Mémoire sur la situation actuelle de la contrefaçon des livres français en Belgique*, présentée à LL. EE. MM. les Ministres de l'Intérieur et de l'Instruction publique par le Comité de la Société des Gens de Lettres Parijs, 1841
- Messenger des Sciences et des Arts de la Belgique* Gent, 1833—1838, 1839—1896
- La Musique en Belgique du moyen âge a nos jours* Publié sous la direction de MM. ERNEST CLOSSON et CHARLES VAN DEN BORREN 1950
- Nos Peintres Lithographes*, artikelenreeks in *La Gazette*, October 1933
- La Renaissance Chronique des Arts et de la Litterature* 1839—1848, 1849—1854
- La Revue de Belgique, Litterature et Beaux Arts* 1846—1850

- Revue Bibliographique du Royaume des Pays-Bas*, publiée par P. J. Demat. 1822—1830.
La Revue de Bruxelles. 1838—1839.
- Le Romantisme au Pays de Liège*. Exposition au Musée des Beaux-Arts. Luik, 1955.
- Trente Ans de la Littérature Belge*. *Bibliotheca Belgica. Catalogue Général des principales publications belges depuis 1830 jusqu'à 1860*. (J. SCHELER) 1861.
- ADHÉMAR, J. *Les Lithographies de Paysage en France à l'Epoque Romantique*. Parijs, 1937.
- ALVIN, L. *Compte-Rendu du Salon d'Exposition de Bruxelles*. 1836.
 Eugène Verboeckhoven in: *Annuaire de l'Académie des Sciences de Belgique*. 1883.
 Notice sur L. Calamatta. 1882.
 Notices sur Henri Van der Haert in: *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*. 1854.
- BERALDI, H. *Les graveurs du XIXe siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*. Parijs, 1885(—1892).
- BRAY, R. *Chronologie du Romantisme*. Parijs, 1932.
- BRIAVOINNE, N. *De l'industrie en Belgique, causes de décadence et de prospérité. Sa situation actuelle*. 1839.
- BRIVOIS, J. *Guide de l'amateur. Bibliographie des ouvrages illustrés du XIXe siècle. Principalement les livres à gravures sur bois*. Parijs, 1883.
- BRUNET, J. *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*. Parijs, 1860(—1880).
- CALOT, F. *Le livre illustré du 19e siècle* in: *Le Livre Français des Origines à la Fin du Second Empire*. (Exposition du Pavillon de Marsan). Parijs, 1924.
- CARTERET, L. *Le Trésor du bibliophile romantique et moderne, 1801—1875*. Parijs, 1924(—1926).
- CHAMPFLEURY. *Les Vignettes Romantiques. Histoire de la Littérature et de l'Art*. (1825—1840). Parijs, 1883.
- CHARLIER, G. *Le Centenaire du Romantisme. Le Mouvement Romantique en Belgique*. Discours, z. j.
Le Mouvement Romantique en Belgique. I La Bataille Romantique, 1815—1830. 1948.
Passages. Essais. 1948.
- COLAS, R. *Bibliographie générale du costume et de la mode*. Parijs, 1933.
- COLIN, P. *La Peinture Belge depuis 1830*. 1930.
- COURBOIN, F. *Histoire Illustrée de la Gravure en France*. Parijs, 1923(—1928).
- DASNOY, A. *Les beaux jours du Romantisme belge*. 1948.
- DE BOCK, E. *Beknopt overzicht van de Vlaamsche Letterkunde, hoofdzakelijk in de negentiende eeuw*. Antwerpen-Amsterdam, z. j.
Hendrik Conscience en de Opkomst der Vlaamse Romantiek. Antwerpen, 2e ed. 1943.
Het Nederlandse Boek. Overzicht van zijn Geschiedenis. 1939.
- DEGROOTE, G. & DE SCHUYTER, J. *Hendrik Conscience en zijn uitgevers*. Antwerpen-Amsterdam, z. j.
- DELECOURT, CH. *Essai d'un dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes publiés en Belgique au XIXe siècle et principalement depuis 1830*. Bulletin du Bibliophile Belge. 1864—1865.
- DELECOURT, V. *Over den Nadruk van Fransche Boeken in België. Synen schadeliken Invloed en de Gemakkelijkheid syner Afschaffing, door Eenen Liberaal*. 1846.
- DE MONT, P. *Hendrik Conscience. Zijn Leven en Werken*, z. j.
- DE POTTER, F. *Vlaamsche Bibliographie 1830—1890*. Gent, 1893.

GERAADPLEEGDE LITERATUUR

- DE REUME, A. *Notices bio-bibliographiques sur quelques imprimeurs, libraires, correcteurs, compositeurs, fondeurs, lithographes etc., qui se sont fait connaître à divers titres, principalement comme auteurs.* 1859.
- DESCHAMPS, J. *Stendhal et la Belgique* in: *Revue franco-belge*, 1923.
- DE SEYN, E. *Dictionnaire Biographique des Sciences, des Lettres et des Arts en Belgique.* 1935.
- DESMAZIÈRES, E. *Bibliographie tournaisienne.* Doornik, 1882.
- DOPP, H. *La contrefaçon des livres français en Belgique, 1815—1852.* 1932.
- DOYEN, F. *Bibliographie namuroise.* Namen, 1887(—1902).
- FÉTIS, E. *L'Art dans la Société et dans l'Etat.* 1872.
- FOCILLON, H. *La Peinture au XIXe siècle.* Parijs, 1927.
- GAUTHIER, M. *Les Devéria.* Parijs, 1925.
- GAUTIER, TH. *Histoire du Romantisme.* Parijs, 2e ed. 1874.
- GLASER, K. *Die Graphik der Neuzeit vom Anfang des XIX. Jahrhunderts bis zur Gegenwart.* Berlijn, 1922.
- GUISLAIN, A. *Caprice Romantique ou le Keepsake de M. Madou.* 1947.
- GUSMAN, P. *La Gravure sur bois en France au XIXe siècle.* Parijs, 1929.
- HARDIE, M. *English Coloured Books.* Londen, 1906.
- HAUMAN, A. *De la réimpression en Belgique.* 1851.
- HEN, CH. *La réimpression, étude de cette question considérée principalement au point de vue des intérêts belges et français.* 1851.
- HESSE, R. *Le Livre d'Art du XIXe siècle à nos jours.* Parijs, z. j.
- HEUSCHLING, X. *Essai sur la statistique générale de la Belgique.* 1841.
- HIPPERT, TH. & LINNIG, J. *Le peintre-graveur hollandais et belge du XIXe siècle.* 1874(—1879).
- HYMANS, H. *Oeuvres. I La Gravure.* 1920. Hierin opgenomen: *La Gravure moderne en taille-douce en Belgique après Rubens* (338—419), *La Lithographie en Belgique* (420—458), *L'Art de la lithographie et ses ressources* (459—477) en *Histoire de la gravure à l'eau-forte en Belgique* (478—496).
- HYMANS, L. & ROUSSEAU, J. *Le Diable à Bruxelles.* 1853.
- IMMERZEEL Jr., J. *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters van het begin der vijftiende eeuw tot heden.* Amsterdam, 1842(—1843).
- JAMES, PH. BRUTTON. *English Book Illustration 1800—1900.* Londen-New York, 1947.
- KRAMM, CH. *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters van den vroegsten tot op onzen tijd.* Amsterdam, 1857(—1864).
- LE BLANC, CH. *Manuel de l'amateur d'estampes.* Parijs, 1854(—1889).
- LE CLERCQ, L. *L'Imprimerie Hanicquienne à Malines (1778—1855).* Mechelen, 1934.
- LEMOISNE, P. *Gavarni.* Parijs, 1924(—1928).
- LEMONNIER, C. *L'Ecole belge de peinture 1830—1905.* 1906.
- La vie belge.* Parijs, 1905.
- LIEBRECHT, H. *Histoire de la Littérature Belge d'expression Française.* 1909.
- Histoire du Livre et de l'Imprimerie en Belgique des origines à nos jours*, VI. 1934.
- Le Livre et les Lettres en Belgique au XIXe siècle* in: *Mémorial de l'Exposition d'art ancien à Bruxelles.* Gembloux, 1935.
- LUNSINGH SCHEURLEER, D. F. *De Houtgravure in Nederland in de 19e eeuw* in: *Mededeelingen van den Dienst voor Kunsten en Wetenschappen der Gemeente 's-Gravenhage*, V, 1938.
- MASOIN, F. *Histoire de la Littérature française en Belgique de 1815 à 1830.* 1902.

- MOULIJN, S. *De eerste jaren der lithografische prentkunst in Nederland*. 's-Gravenhage, 1927.
- PEELLAERT, AUG. BARON DE. *Cinquante Ans de Souvenirs recueillis en 1866*. 1867.
- PIRENNE, H. *Histoire de Belgique des origines à nos jours*. 1948(—1952).
- POORTENAAR, J. *Van Prenten en Platen*. Naarden, z. j.
- POTVIN, CH. *Histoire des Lettres en Belgique (1830—1880)*. 1882.
- QUÉRARD, J. *Les Supercheries littéraires dévoilées*. Parijs, 1870.
- RAMIRO, E. *L'Oeuvre lithographiée de Félicien Rops*. Parijs, 1891.
Catalogue descriptif et analytique de l'oeuvre gravée de Félicien Rops. 2e ed. 1893.
Supplément au Catalogue de l'Oeuvre gravée de Félicien Rops. Parijs, 1895.
Félicien Rops. Parijs, 1905.
- RÉAU, L. *L'Ere Romantique. Les Arts Plastiques*. Parijs, 1949.
- REYNAUD, L. *Le Romantisme. Ses origines anglo-germaniques*. Parijs, 1920.
- ROBIN, E. *De la contrefaçon belge in: Revue des Deux-Mondes*, XV (1844).
- ROSENTHAL, L. *La Gravure*. Parijs, 2e ed. 1939.
- ROUSSELLE, H. *Bibliographie montoise*. Bergen, 1858.
- RÜMANN, A. *Das Illustrierte Buch des XIX. Jahrhunderts in England, Frankreich und Deutschland, 1790—1860*. Leipzig, 1930.
- SEILLIÈRE, E. *Le Romantisme*. Parijs, 1925.
- SIRET, A. *La Gravure en Belgique, sa situation, son avenir*. Gent, 1852.
Sur les moyens de répandre le goût des gravures nationales. 1856.
Notice sur J. E. Buschmann in: Annuaire de l'Académie Royale de Belgique. 1870.
- SOMEREN, J. VAN. *Essai d'une Bibliographie Spéciale de l'histoire de la peinture et de la gravure en Hollande et en Belgique (1500—1875)*. Amsterdam, 1882.
- SOMVILLE, E. DE. *Repertoire Bibliographique à l'usage du touriste en Belgique*. 1903.
- STAPPAERTS, E. *Notice sur J. B. Madou in: Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*. 1879.
- SULLIVAN, E. *The Art of Illustration*. Londen, 1921.
- THIEME, H. & BECKER, F. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig, 1907(—1950).
- TIEGHEM, P. VAN. *L'Ere Romantique. Le Romantisme dans la Littérature Européenne*. Parijs, 1948.
- VAN DE WIELE, M. *Bruxelles, refuge des conspirateurs*. 1939.
- VICAIRE, G. *Manuel de l'amateur de livres du XIXe siècle. Editions originales et romantiques, 1801—1893*. Parijs, 1894(—1920).
- WEIGEL, R. *Kunstlagercatalog*. Leipzig, 1838—1866.
- WEITENKAMPF, F. *The Illustrated Book*. Cambridge (Mass.), Londen en Oxford, 1938.
- WIERTZ, A. *L'Ecole Flamande de Peinture*. 1864.

SOMMAIRE

INTRODUCTION

Le romantisme et l'esprit belge Au lendemain de Waterloo la Belgique, écrasée par le poids des problèmes matériels et moraux, avait de la peine à se redresser. Il n'était encore guère question d'une participation créative au romantisme international. Le romantisme, introduit sous forme de genre littéraire, ferait rapidement école au point de marquer profondément tout l'esprit intellectuel et culturel de l'époque. La bataille romantique, préparée entre 1815 et 1825, fut décidée entre 1825 et 1830. Pseudo-classicisme et préromantisme se disputaient la priorité, tandis que les milieux littéraires continuaient à s'enfermer derrière une muraille de Chine. L'idéologie progressiste des réfugiés, recueillis en Belgique, ne manquait pas de se greffer sur l'esprit belge. Vers 1828 la politique envahit la scène. Dès lors la pureté du débat littéraire fut compromise. Cependant à la veille de la révolution le romantisme avait remporté la victoire.

Dans la peinture le renouveau fut tout extérieur. C'est à la faveur d'une confusion, exploitée d'ailleurs par les peintres, que le romantisme belge, en 1830, a pris figure d'émancipation artistique. La révolution aboutit trop vite et trop bien, pour qu'elle pût féconder l'art. La peinture doit plus aux modèles français qu'au sentiment national. Passé le règne de David, la Belgique se plaça sous la bannière des romantiques français de seconde zone. La libération du joug hollandais et les exemples de vertu civique, tirés de l'histoire nationale, furent de nouvelles sources d'inspiration pour les artistes du jeune royaume. Par contre, les résultats ne furent pas en rapport du zèle déployé. Seules survivent les petites œuvres, élaborées en marge de la mêlée. Somme toute, le romantisme belge a fait beaucoup de bruit pour fort peu de chose.

En Belgique comme ailleurs on peut distinguer un romantisme intérieur qui s'incarnait dans la sensibilité et un romantisme extérieur qui s'alimentait d'imagination. Le premier régna de 1830 à 1837, le second prit le dessus pour rester en vigueur pendant une dizaine d'années. La sensibilité des romantiques belges se montra moins excessive que celle de leurs voisins français. Les poètes eurent à souffrir plus intensément du mal du siècle que leurs frères, les *restaurateurs de la peinture*. Caractéristique pour le romantisme belge fut un mélange de sensibilité et d'imagination : les yeux du cœur s'ouvrirent à la beauté du propre pays, aux multiples aspects pittoresques négligés auparavant.

Dans la littérature on vit se produire une désaffection à l'égard de la France dès que l'on découvrit le danger d'une imitation trop servile du *Génacle*.

La poésie prit les devants, la prose suivit. C'est à Liège que résidèrent les poètes. On y tendit vers une synthèse entre le romantisme français et le lyrisme germanique. Le développement de l'imagination, d'autre part, se cristallisa en travaux historiques. L'exaltation du passé national eut l'allure d'une vraie hypertrophie. Nous y voyons une compensation pour le rôle subordonné de la vie contemporaine dans la littérature de cette époque. La Belgique possédait-elle encore trop peu de caractère propre pour qu'une représentation de sa vie nationale valût la peine? Ce jeune pays eut besoin, avant tout, d'une justification de son existence, notamment aux yeux de ses voisins français et hollandais.

Le même besoin de justification se retrouva au camp flamand. La jeunesse qui s'était enthousiasmée pour les lettres d'abord et pour la liberté ensuite, fut prête à déclencher une nouvelle offensive, cette fois pour les droits de la langue. Si la Flandre a été conservée pour la civilisation néerlandaise, ce fut grâce au zèle de ses chefs de file, aux recherches laborieuses de ses philologues et à la permanence de la tradition rhétoricienne.

A Bruxelles, tout autrement qu'en pays flamand, on fit de la littérature sans sortir du cabinet de travail. Aussi les résultats supportèrent-ils mal la lumière du grand jour. Il leur manqua ce qui est supérieur à la science et au professorat. Le roman historique, conçu de la sorte, eut sa grande vogue entre 1843 et 1846.

Dix ans après la lutte pour la liberté, la bourgeoisie belge allait se retirer dans l'intimité de son intérieur et de ses sociétés particulières. Dans les couches intellectuelles de la société, la pondération du bourgeois eut pour contre-poids un esprit largement ouvert aux idées nouvelles, voire même révolutionnaires. De plus en plus on s'écartait d'un nationalisme trop étroit. Quant à l'attitude envers le romantisme, le scepticisme et la critique l'emportèrent sur les acclamations sans bornes de jadis. L'idéal de la génération d'hier eut perdu son attrait. La représentation de la vie dans l'art donna naissance au mot *réalisme*. La foule s'instruisit, elle acquit des connaissances sans acquérir du goût. La libre création et les oeuvres de fantaisie manquèrent d'encouragement. Des artistes adroits, mais d'un talent suspect, s'adaptèrent au mauvais goût de l'époque. Les vrais talents — rares d'ailleurs — ne rencontrèrent que de l'indifférence. Jusqu'au *Réveil* de 1880 et la fondation de la *Société des XX* les éclaircies étaient rares. On avait mis sur le trône une idole dont le culte rapportait plus que celui des Muses, cette idole s'appelait le *Progrès*. Avec le temps les réserves s'épuisaient. Le *Réveil* des Lemonnier et des Rodenbach a débarrassé la Belgique des derniers restants d'un romantisme d'ailleurs devenu méconnaissable.

Le livre et sa distribution. Le gouvernement français avait mis fin à la prospérité dont avaient joui en Belgique l'imprimerie et la librairie. A l'écroulement de l'Empire succéda une reconstruction rapide. De nouveau les portes

INTRODUCTION

s'ouvrirent à la contrefaçon si avantageuse de livres français. Une floraison inattendue de cette branche de commerce fut favorisée par une législation libérale, par une politique d'encouragement, par la censure rigoureuse de la Restauration et par les bévues commerciales de la librairie française.

Le gouvernement belge prit à sa charge le patronage de la contrefaçon, comme l'avait fait le roi Guillaume. Vers 1836 librairie, imprimerie, fonderie de caractères et industrie papetière passèrent en mains d'énormes sociétés en commandite qui centralisèrent production et vente. Leur seul but fut la domination du marché étranger. Les qualités du matériel typographique, du papier et de l'impression s'amélioraient de plus en plus. Le chiffre d'affaires annuel montait et ce fut vers 1845 que l'exportation arriva à son point culminant.

En 1846 les premières traces du contre-coup se firent ressentir. La qualité des matériaux décrût, tandis que les tirages ne cessèrent de s'accroître. La vente baissa et la contrefaçon déclina encore plus rapidement qu'elle ne s'était élevée. La concurrence a été la cause principale de la ruine des grandes sociétés. Vers 1852 la Belgique fut le seul bastion resté intact de la contrefaçon en Europe. Une convention conclue entre ce pays et la France l'a démoli.

Envisageant la production littéraire du second quart de siècle, on est frappé par le nombre restreint d'oeuvres originales figurant dans les catalogues des éditeurs belges de l'époque. Malgré la désorganisation de la librairie et la réadaptation nécessaire, ce nombre s'éleva considérablement dès que la contrefaçon fut enterrée. Vers 1880 la production d'oeuvres originales était six fois plus grande qu'à l'époque de l'abolition de la contrefaçon. Celle-ci ayant donné au public le goût de la lecture, les écrivains belges du lendemain en profitèrent et ce furent leurs oeuvres qui entre 1850 et 1880 ont fait vivre la librairie.

Procédés et genres d'illustration. Si dans l'illustration du livre romantique on distingue le procédé et le genre, on n'échappe point à l'impression que ce furent l'Angleterre et l'Allemagne qui lui ont donné sa forme, tandis que la France y a versé son esprit. Les procédés, dits romantiques, sont la lithographie, la gravure sur bois, la gravure sur acier — qui en Belgique n'est jamais devenue indigène — et l'aquatinte — qui a été utilisée presque uniquement en Angleterre. Sous le nom de *genres romantiques* nous entendons les façons différentes d'après lesquelles lesdits procédés furent mis en pratique. Dans le domaine de la lithographie nous tenons la lithographie de paysage pour le genre d'illustration qui l'emporte de loin sur les autres. Pour le peintre-lithographe, la source d'inspiration la plus authentique fut le paysage qu'il avait sous les yeux: le paysage le moins spectaculaire et par là le plus vrai. L'époque romantique fut riche en peintres du dimanche. Le cours lithographié qu'on leur offrit différait peu de l'album de paysages. Le dessin et l'art de dessiner jouissaient d'une haute considération. Les artistes se plaignaient même de cette *manie de dessins*, devenue une vraie maladie. De l'album de

SOMMAIRE

dessins naquit l'album de dessins lithographiés, rempli d'esquisses sans grande prétention ou de petites scènes anecdotiques. Le manque de valeur artistique qui caractérisait ces élégants volumes — simples cadeaux d'étrennes — fut contre balancé par une impression soignée sur papier de luxe et par de jolies reliures. L'album lithographique finit par faire partie du bric-à-brac dont la bourgeoisie de cette époque ornait sa demeure. Ajoutons-y l'album de portraits et l'album de costumes et la collection des genres lithographiques est complète. Dans un sens proprement créateur, ce répertoire dès lors n'a plus changé. Vingt ans après son introduction en Belgique la lithographie paraît avoir donné le meilleur de ses forces. Si au delà de cette période on a pu découvrir encore du progrès, ce ne fut, hélas, que dans un sens reproductif.

Le procédé le plus caractéristique de l'âge d'or du livre romantique est sans aucun doute celui de la gravure sur bois qui est un procédé démocratique — bon marché dans l'exécution et fait pour de grands tirages. C'est le roman qui devient le genre à la mode, l'illustration doit suppléer à l'imagination du lecteur simple, aussi bien qu'à celle du lecteur superficiel et pressé. Des divers procédés graphiques la gravure sur bois est la plus typographique. Elle ne peut être jugée qu'incorporée dans le texte. C'est alors que son effet artistique est le plus grand. Ajoutée hors texte elle s'impose à notre attention au point de donner lieu à trop de critique de forme et de style. Pour la gravure sur bois la popularité est une exigence encore plus rigoureuse que pour la lithographie. Aussi, nivellement et commercialisme sont ils des dangers presque inévitables. Néanmoins, rendons justice aux éditeurs ils ne se piquaient pas d'offrir au public des oeuvres d'art. Quant aux dessinateurs, harcelés par la nécessité de faire vite et toujours davantage, les meilleurs finissaient par tourner aux tâcherons et n'accomplissaient leurs dessins que comme une besogne machinale. Le renouveau typographique est moins sensationnel qu'on ne le présume généralement. L'interruption irrationnelle du texte par des illustrations aussi sommaires que nombreuses, voilà l'innovation au point de vue typographique. La grande vogue de la gravure sur bois en Belgique date de 1838 à 1847. Vers le milieu du siècle on constate une décomposition du procédé, un dessèchement de la fantaisie et une perte de l'équilibre typographique de jadis. Somme toute, c'est le renoncement au goût romantique aussi bien que la décadence du métier, auxquels est due la disparition du livre illustré.

Etat de question Les bibliographes belges de l'époque n'ont jamais considéré le livre romantique en tant que différant du livre qui le précéda ou en tant qu'appartenant à une catégorie à part. Des bibliographes français, tels que Brivois et Vicaire, furent les premiers à signaler des livres romantiques de facture belge. Vers la fin du siècle Henri Hymans, dans une périodique viennoise, s'est occupé des trois procédés graphiques que l'on eut appliqués en Belgique la gravure sur cuivre, la gravure à l'eau-forte et la lithographie.

La gravure sur bois n'entre point en considération. C'est au cabinet d'estampes de Bruxelles que naquit — pendant la guerre de 1914-1918 — le projet ambitieux et jamais réalisé de la révalorisation d'un groupe d'artistes qui, tombés dans l'oubli, ont été réintroduits sous le nom de *peintres-lithographes*. Le livre belge du 19^e siècle est au centre d'une étude de grand intérêt bibliographique que, vers 1932, Herman Dopp publia sous le titre de *La contrefaçon des livres français en Belgique*. Négligeons le sixième et dernier tome de *l'Histoire du Livre et de l'Imprimerie en Belgique*, dont l'auteur ne s'est pas donné pour tâche de creuser en profondeur, et nous nous retrouvons sur un sol vierge. Ici nous avons cherché à donner aux illustrés belges de l'époque romantique l'*attention plus que passagère* que — il y a vingt ans — Henri Liebrecht leur a souhaitée.

DÉBUTS 1817-1836

L'introduction de la lithographie en Belgique. La Belgique fut un des derniers pays en Europe à tirer profit de l'invention du bavarois Senefelder. Charles, frère cadet d'Aloys Senefelder, fit son entrée à Bruxelles vers la fin de 1817. Peu habile en connaissances professionnelles, sa signification pour la lithographie belge est minime. Disons plutôt que pour l'éclosion des ateliers lithographiques le temps fut mûr et le moment favorable.

Les premiers lithographes à Bruxelles. En moins d'un an trois ateliers considérables virent le jour, à savoir ceux des imprimeurs Goubaud, Jobard et Van den Burggraaff.

Les activités lithographiques dans la province. Tournai, Anvers, Bruges, Gand, Louvain, Namur et Mons — notez bien que Liège se tenait à l'écart ! — chacune de ces villes a eu sa part au développement du nouveau procédé. Avec Dewasme, Tournai l'emporta sur les autres villes de Belgique. Lui succédèrent en importance Anvers avec Ubaghs et Gand avec Kierdorff. Bruges n'a joué qu'un rôle effacé, tandis qu'à Namur et à Mons la lithographie fit figure plutôt d'amateurisme que de commerce. A Louvain elle s'enferma entre les murs de l'Académie des Beaux-Arts.

Les 'Peintres-Lithographes'. Le premier en importance, sinon en date, fut J. B. Madou. Ses oeuvres de jeunesse portent l'adresse de Jobard. En productivité et en talent Paul Lauters le suit de près; son initiation eut lieu à l'atelier de Goubaud. A Gand Verboeckhoven se prépare à une carrière d'animalier, guidé et soutenu par l'imprimeur Kierdorff. Louis Haghe est considéré comme l'orgueil de la lithographie tournaisienne; avant son départ pour l'Angleterre il dessinait pour les presses de Dewasme. Le portraitiste Van der Haert n'a pas hésité à sacrifier sa peinture aux risques du nouveau procédé. Les ateliers de cette époque eurent tous leurs caractères spécifiques, correspondant à ceux des imprimeurs qui les dirigèrent. Dans ce milieu

Goubaud fut le plus artiste. Son antipode fut Jobard, le parfait homme d'affaires. Il a fini par accaparer à peu près toute la popularité dont jouissait alors la lithographie. Les qualités combinées de Goubaud et de Jobard se retrouvent chez Van den Burggraaff et Dewasme. Le premier groupa autour de lui les portraitistes, tandis que le second fut un promoteur de la lithographie du paysage régional.

La lithographie de paysage. Comme inauguration du genre en Belgique nous avons choisi le *Voyage Pittoresque dans le Royaume des Pays-Bas*, du reste sans disputer aux *Vues et Costumes pour le Voyage en Circassie* la priorité qui leur est due. Un ouvrage de grand'allure, qui aurait pu défier le *Voyage Pittoresque*, s'il n'eut été une contrefaçon, fut la *Collection Choisie des Voyages Pittoresques de la Grèce et de Constantinople*, triomphe et chute à la fois de l'imprimeur Goubaud. Un de ses disciples, H. Delpierre, poursuivit le chemin de son maître au point de publier une *Description des Monumens de Rhodes*. Les publications de Dewasme révèlent un caractère clairement autochtone. Sa *Collection Historique* est moins ambitieuse, mais plus spontanée que les recueils de Jobard. Avec ses *Anciennes Portes de Bruxelles* Van den Burggraaff ne lui cède qu'en très peu. Les *Trente Vues* dessinées par Plou furent le fruit d'une collaboration de ces deux imprimeurs. Si le romantisme ne perça ici que dans les accessoires, ce fut dans les *Vues Pittoresques de l'Ecosse* qu'il éclata au grand jour.

Les cours de dessin. La lithographie n'a pas tardé à être accueillie comme le procédé idéal à reproduire et à multiplier des modèles de figures ou de paysages. Mathieu Van Brée, directeur de l'Académie d'Anvers, fut le premier à s'en servir. Les *Principes* de Dewasme revêtirent plutôt la forme d'un album de paysages que celle d'un cours de dessin. Le *Recueil d'Esquisses* du peintre Hennequin, publié par le même éditeur, offre, il est vrai, un échantillon d'habileté, mais n'est, par contre, à peine instructif. La reproduction d'oeuvres de Canova, de Flaxman et de Hope n'a d'intérêt que pour les dessinateurs de contours. Quelques cours de dessin d'un caractère plus strict, dont Jobard fut l'éditeur, complètent les débuts de ce genre.

La Maison d'Orange et le souvenir de Napoléon célébrés en lithographie. Pour l'époque tardive de leur naissance, ces oeuvres sont à peine caractéristiques. Bien qu'elles s'imposent par un caractère monumental et par les soins mis en oeuvre, les planches sentent trop fort les gravures sur cuivre dont elles se sont inspirées.

Le portrait lithographié. Eeckhout et Van den Burggraaff sont les auteurs de la plus ancienne collection de portraits. Plusieurs albums ont été dédiés aux artistes contemporains. Les portraits des officiers suisses par Madou ne donnent pas lieu à un excès de fantaisie, mais leur exécution fait preuve d'une grande habileté. C'est Montius qui, à la veille de la révolution, offrit au public belge les portraits de ses plus dignes représentants à la Chambre.

Le costume lithographié. La popularité des recueils de costumes lithographiés n'a guère dépassé celle du Royaume-Uni. L'armée de Quatre-Bras fut célébrée par Courtois et Madou dans leurs *Militaire Costumen*. Les *Costumes Belgiques* et les *Costumes du Peuple*, auxquels Madou fut le principal collaborateur, prirent figure de chevaux de parade pour leurs éditeurs, Jobard et Van den Burggraaff. Les *Costumes du Mexique* fournirent le couronnement de tous les efforts précédents quant au sujet, au dessin et au coloris.

L'actualité politique projetée dans la lithographie. Van Hemelrijck fut le seul lithographe belge à s'aventurer dans le sentier étroit de la satire, fût-ce sur les traces de Bellangé. La révolution n'a donné lieu qu'à très peu de commentaires. A l'exception de quelques planches de Madou, la récolte des *Journées de Septembre* nous déçoit par son caractère et sa facture conventionnels.

Les albums d'étrennes. Déjà avant la révolution Madou avait mis sur pierre des croquis faits à Bruxelles ou aux environs immédiats. Réunis en un album, ces *Souvenirs de Bruxelles* furent les précurseurs du genre à la mode entre 1830 et 1836. Deux albums de Madou, édités par Dewasme, donnèrent lieu à l'éditeur parisien Charles Motte de se rendre à Bruxelles. Il obtint un contrat et durant trois années Madou fit pour lui des dessins lithographiques, très parisiens au début, mais se perdant en une bonhomie trop facile par la suite. Les clients français et anglais de Motte ont dû se fatiguer vite de l'art de Madou. La patrie de l'artiste, d'autre part, paraît s'être montrée plus favorable, car ce fut le même genre qui y a été exploité encore pendant plusieurs années. Différents dessinateurs s'y vouèrent. Des reproductions de tableaux, réunies en de petits albums, partagèrent la vogue de l'album de dessins. Les recueils de lithographies de paysage et les cours de dessin revêtirent la même forme. C'est Lauters qui une fois de plus y fait preuve de son talent et c'est Fourmois qui s'y impose comme le paysagiste du temps à venir.

L'exploration de paysages peu connus et les guides touristiques. Ponsart de Malmédy fut le premier lithographe à nous révéler, d'ailleurs d'une façon très modeste, les beautés des Ardennes. Il explora les bords de l'Ahr et les collines de l'Eifel, la route de Liège à Aix-la-Chapelle et la Prusse Rhénane. Le tourisme et bientôt les chemins de fer, firent naître un nouveau genre: celui des indicateurs et des guides. Rarement ils étaient illustrés et dans ces cas leur illustration ne vaut guère la peine d'être étudiée en détail.

La fondation d'une école de gravure. Vers 1836 la gravure fut sujet à de vives discussions au parlement et dans la presse. Les opinions furent partagées pour ou contre une école à base commerciale. Finalement le ministre décida d'accorder à l'industriel Dewasme une subvention, lui permettant d'en-

richir son établissement lithographique d'une école de gravure. On nomma des professeurs pour le dessin, pour la gravure sur bois et pour la gravure sur cuivre. Le siège de la gravure sur acier resta vacant. Ceci explique le rôle effacé qu'a joué ce procédé en Belgique.

La contrefaçon, champ d'exercice pour le graveur belge. Les auteurs français *contrefaits* furent les premiers à profiter d'une illustration en gravure sur bois de facture belge. Le commerce des livres subit la vogue des grandes entreprises; des éditeurs comme Meline, Wahlen et Demat se disputèrent les auteurs à la mode. A partir de 1836 on commença à se servir d'illustrations gravées, mais leur originalité fut aussi rare que leur artisticté. Relevons dans un groupe de contrefaçons assez étendu quelques éditions remarquables des oeuvres de Barante, de Xavier de Maistre, de Mignet, de Thiers, de La Fontaine et de La Bruyère.

La contrefaçon illustrée d'une suite lithographique. Afin de truffer — à l'exemple français — les éditions non illustrées des oeuvres de Scott, de Mignet ou de Thiers, les éditeurs belges fournirent à leurs clients des suites lithographiques. Bien que leur qualité fût assez bonne, leur originalité était aussi douteuse que celle des textes qu'elles devaient illustrer.

La jeune littérature belge illustrée en lithographie. Dans le milieu anversois, foyer important de la jeune littérature nationale, la gravure sur bois eut de la peine à se faire accepter. La cause en est évidente: les éditeurs n'y disposaient pas d'une école de gravure; il leur fallait attendre jusqu'à ce que, vers 1841, date de la démission d'Henry Brown comme directeur de l'école de gravure de La Haye, une classe de gravure fut établie, contiguë à l'Académie des Beaux-Arts. L'illustration proprement littéraire a eu son aube avec le premier roman de Conscience, *In 't Wonderjaer*, qui est d'ailleurs fort maladroitement illustré. L'illustration des *Eigenaerdige Verbalen* de Van Rijswijck, exécutée, comme celle du *Conscience*, vers 1837, révèle une influence française très prononcée. L'illustration littéraire en lithographie prit fin avec le *Koopmansklerk* de Van Kerckhoven, un ouvrage qui date de 1843.

L'évolution de la lithographie de paysage. Bienqu'elle fût encore pleine de réserves, les surprises que nous prépare la lithographie de paysage se font de plus en plus rares. Il n'apparaît plus de nouveaux genres, ni de nouvelles modes d'expression. Plutôt on constate une organisation du disponible, une stabilisation de ce qui est réalisé et un effort vers la plus haute perfection possible. Tout cela n'a fait que rapprocher la stagnation, voire même l'épuisement du procédé. Pour éviter une conception inexacte de la situation, accentuons que de telles tendances ne furent explicites que dans le courant de surface. Dans le courant inférieur, se composant d'une production incolore de lithographes peu connus, on constate une inclination manifeste pour le chemin battu. Par la force de ces deux courants, la lithographie de paysage en Belgique devait encore surnager pendant quelques dizaines d'années.

Tendances reproductives dans la lithographie Vers 1835 l'imprimeur Dewasme fit un effort louable en commençant une reproduction intégrale de l'oeuvre de Rubens. L'initiative fut significative en elle-même, car en plusieurs villes du pays naquirent en même temps des associations qui prirent à leur charge une reproduction lithographique des meilleurs tableaux des expositions et des salons annuels. Le ministère de l'instruction publique n'a pas voulu demeurer en reste et ce fut ainsi, que — à l'usage des écoles — il fit lithographier des tableaux d'une importance nationale. Les éditeurs, à leur tour, firent exécuter en lithographie les tableaux des peintres à la mode afin d'en faire des recueils.

Le recueil de portraits lithographiés C'est au portrait lithographié que la Belgique devait sa renommée à l'étranger. Une connaissance profonde du coeur et du visage humain et une maîtrise infaillible du procédé ont valu à ce genre une importance sociale et artistique à la fois. La lithographie du portrait, s'était-elle acquise l'autonomie entre les mains de Madou et de Van der Haert, entre celles de Baugniet et de Schubert elle devait franchir les frontières. Plusieurs éditeurs ont eu la bonne idée d'en rassembler les meilleurs preuves pour les nous offrir sous forme d'album. C'est ainsi que la lithographie du portrait s'insère dans le cadre du livre illustré.

L'apogée de la lithographie en noir aux alentours de 1840 Avec leurs *Principaux Monuments Gothiques de l'Europe* Pierre et Gustave Simonau ont érigé un monument qui est tenu à bon droit pour unique au monde, tant par la hardiesse de l'entreprise que par la finesse de l'exécution. Dans les éditions de la Société des Beaux-Arts la lithographie arriva à une hauteur insurpassable, mais par là même précaire. La *Physionomie de la Société*, ainsi que les *Scènes de la Vie des Peintres*, ont fait fureur dans le temps, en tant que d'oeuvres d'art néanmoins, elles ne sauraient évoquer la moindre émotion. Avec bien plus de satisfaction on feuillette les planches du *Voyage à Surinam*, tandis que l'apparition du *Voyage aux bords de la Meuse* a dû être une contribution essentielle à la connaissance d'une région, mal connue et longtemps négligée, en même temps qu'une remarquable réussite en soi.

Le livre à vignettes A peine trois ans après la fondation de l'Ecole royale de gravure et six ans après l'introduction de la gravure en Belgique, des éditeurs belges commencent à nous ménager des surprises quant aux soins typographiques et illustratifs, appliqués aux produits de leurs presses. Une typographie bien ordonnée est l'ornement principal de la *Chronique de Maximilien Ier*, sur le terrain de l'illustration d'autre part, les deux romans de Bogaerts, illustrés par De Keyser, fournissent un effort louable. Une bonne typographie aussi bien qu'une belle illustration nous offrent le *Pellico* illustré par Coomans, le *Baion de Munchhausen*, illustré par Hendrickx et, plus encore que tous les autres, d'un côté le *Ulenspiegel* et le *Jean Paul Choppart*, illustrés par Lauters, de l'autre côté le *Baudouin-Bias-de-Fer* et le *Godefroid*.

SOMMAIRE

de Bouillon, illustrés par Coomans Les éditeurs anversois, dont J. E. Buschmann est le plus digne représentant, peuvent se mesurer avec leurs collègues de Bruxelles Entre 1843 et 1847 le livre romantique y est à son apogée Des joyaux comme les petits romans de moeurs de Conscience, ainsi qu'une série remarquable comme le *Nederduitsche Kunstbibliotheek*, constituent le titre de noblesse de la typographie anversoise

La vie contemporaine reflétée dans la gravure sur bois Pas à pas le terrain du roman historique a été délaissé pour celui du roman de moeurs contemporaines. Le pathétique sentimental y succéda au pathétique héroïque La littérature et son illustration s'inclinèrent vers un réalisme mitigé L'esprit français s'infiltra en Belgique, mais ce qu'il y a effectué est trop manifestement de seconde main pour nous captiver La satire, si populaire en France, n'a jamais pris racine sur le sol belge Malgré son titre peu original, *Les Belges Peints par Eux-Mêmes* fournissent la seule preuve d'une illustration autochtone dans ce genre

L'exaltation de la jeune nation et de sa glorieuse histoire Alexandre Jamar a été l'éditeur national par excellence Deux monuments de premier ordre ont préservé son nom le *Panthéon National* et la *Bibliothèque Nationale*, le premier une série luxueuse et de grande envergure, la seconde une série populaire dans un format modeste et commode L'illustration de ces deux séries est l'oeuvre collective des meilleurs dessinateurs et graveurs belges

Le costume gravé La Belgique a produit un groupe de graveurs qui se sont montrés des spécialistes en reproduction et en coloriage de costumes. Plusieurs éditeurs étrangers ont pu profiter de l'habileté des graveurs belges La vogue du costume gravé a été créée en Belgique par l'éditeur Wahlen Muquardt a marché sur ses traces, tandis que Jamar n'a qu'un seul livre à son actif

La gravure à l'eau-forte Au début du siècle l'eau forte végéta Du milieu médiocre, précédant le libre déploiement du romantisme, surgissent les noms de François, de De Jonghe et de Verboeckhoven L'édition du *Compte-Rendu* d'Alvin, en 1836, fut un moment décisif Vers les années 1839-1840 un renouveau de l'eau-forte se fit jour à Anvers Au paysage gravé à la Calame succéda un surcroît de libre fantaisie Jamais les ressources du procédé n'étaient exploitées à ce point Un excès de zèle est devenu fatal aux nouveaux champions de l'eau-forte En moins de trois ans cette mine si riche en apparence et pleine de promesses parut déjà épuisée

Le maintien difficile de la gravure sur cuivre Les pratiquants de ce procédé se rencontrèrent à Anvers et à Bruxelles Vers 1840 un concours national fut instauré Les graveurs anversois, guidés par Erin Corr, furent les seuls participants, de sorte que le prix ne fut pas attribué Cela a dû stimuler le regain de l'eau-forte à Anvers La gravure sur cuivre offrait l'inconvénient — et c'est cela la cause de son impopularité — de ne pas s'adapter suffisamment à une illustration populaire destinée à de grands tirages Ce procédé aristocratique fut condamné à languir à une époque qui se voulait de plus en plus démocratique.

tique, au point même de ne plus lui réserver de place. Le souvenir d'une tradition glorieuse — il est vrai — n'a pas non plus favorisé un déploiement spontané de ce procédé séculaire.

La lithographie de paysage entre 1840 et 1850. Ici quatre noms s'imposent de prime abord: Haghe, Stroobant, Ghémar et Lauters. Les grandes oeuvres de Haghe, datant de sa période anglaise, ont été copiées en Belgique par Stroobant et Ghémar. Bientôt ces derniers devaient faire preuve de leur talent d'une façon plus originale et guère inférieure à celle de leur modèle commun. Pendant la décade en question Paul Lauters produit des oeuvres inégales dont une cependant — les *Gezigten uit Neêrlandsch Indië* — est remarquable.

DÉCLIN 1848-1876

Surestimation des possibilités de la gravure sur bois. La floraison portait déjà en soi le germe de la décomposition. Le graveur s'est égaré dès qu'il se posa un idéal selon lequel la reproduction exacte l'emportait sur la création. La taille en teinte, si habilement pratiquée en France, fait défaut en Belgique. Deux faits en sont la cause: la liquidation partielle de l'Ecole royale et le départ de Pannemaker pour aller graver, en France, les planches de Doré. Le *Catéchisme de Malines* contient des reproductions gravées d'après des tableaux du Grand Siècle dont la facture est aussi correcte que froide. Une comparaison de ces planches avec des gravures sur cuivre, à laquelle l'éditeur nous invite, tourne entièrement en faveur du procédé imité. Avec les *Splendeurs de l'Art en Belgique*, la *Description des Richesses Artistiques de Bruxelles* et les *Vues Pittoresques de la Belgique*, la gravure sur bois s'avance sur le chemin reproductif, en évitant, il est clair, les précipices de la création. Ce fut vers le milieu du siècle que parut le fameux missel hanicquien. Porté dans les nues par les uns, estimé de mauvais augure par les autres, nous y voyons une erreur magistrale en même temps qu'un tournant décisif.

Vulgarisation de la gravure sur bois. Dans la plupart des oeuvres, telles que le *Musée Populaire*, l'*Encyclopédie Populaire* et les *Collections Générales d'Histoire et de Voyages*, il n'est plus question d'une illustration qui, du point de vue artistique, serait justifiable. Le livre illustré se réduisit à un simple produit d'industrie sans aucune valeur.

Disparition de la gravure sur bois. Même si la gravure ne tendit ni plus haut, ni plus bas que ses moyens le lui permettaient, l'élan et la fraîcheur d'antan avaient disparu. A partir de 1850 la gravure était condamnée à mort. Sa montée à l'échafaud mena aussi bien par la porte de devant que par celle de derrière; en d'autres termes, elle s'est liquidée aussi bien au moyen d'une surestimation de ses possibilités que par un rabaissement de ses étalons. N'est ce pas significatif pour ce procédé, dont il n'y a pas de doute, qu'il ne se soit

SOMMAIRE

survécu, que, même quand un illustrateur de l'envergure de Rops s'y voua, les résultats nous déçoivent?

La lithographie à la pointe. Edward Dujardin, entouré de ses disciples Wittkamp et Bertou d'un côté, Félix De Vigne de l'autre, furent les seuls dessinateurs en Belgique à pratiquer le contour. Dujardin s'est appuyé sur la deuxième génération d'*Umrisszeichner* allemands. Tenu en haute estime par Conscience, l'auteur qu'il illustra de préférence, il ne s'est jamais renouvelé, bien qu'il changeât, sur les traces de son patron, l'époque de ses contours. De Vigne, d'autre part, a dessiné durant toute sa vie des accoutrements historiques, un genre dans lequel il déploya plus d'application que de dons artistiques.

Le livre illustré en lithographie. Sauf la vogue du contour, la lithographie illustrative a achevé sa partie. Du moment qu'on ne leur demande plus d'incorporer l'esprit de l'époque passée, les *Chansons* de Bovie forment une digne conclusion des illustrés romantiques.

La satire et l'album souvenir. L'illustrateur belge du temps précédant Rops n'a jamais réussi dans la satire. Il lui manquait à la fois l'esprit, le talent et le simple respect du goût et de la décence. Stroobant a mis sur pierre quelques dessins satiriques qui n'ajoutent guère à sa réputation. Les villes d'eaux et les stations balnéaires fournirent des sujets très rémunérateurs aux lithographes satiriques. Les bains d'Ostende l'emportaient en popularité. Mais ce ne fut qu'après la visite de Cham aux eaux et aux plages de Belgique, que le lithographe belge osa tirer plein profit du genre, d'ailleurs de mauvais goût et dépourvu d'originalité. C'est dans le genre satirique que doivent être classés les premiers, aussi bien que les derniers essais de l'illustrateur Rops. Ils ne contiennent qu'un germe de l'adresse du Rops adulte.

Le paysage et le monument. C'est dans la représentation du paysage et du monument que la lithographie en Belgique a conservé le plus longtemps son allure. Le succès commercial, de même qu'il eut invité à la continuation, donna lieu à la longue à une exploitation plus guère justifiable. La chromolithographie fournit une issue là où la lithographie en noir eut atteint son point mort ou fut sur le point de briser le cadre. Celle-ci courut-elle à sa perte, la chromolithographie fut prête à se substituer et cela surtout dans les oeuvres d'une grande envergure. Ce fut une véritable apothéose qui, grâce aux presses de Simonau & Toovey, échut à la lithographie. Il n'en faut regretter que la brièveté: la vogue des albums chromolithographiques n'a guère dépassé une dizaine d'années.

L'infraction de la photographie au domaine propre de la lithographie. La première rencontre de la lithographie avec la photographie eut lieu vers 1854: le lithographe commença à se servir de photos. La photographie se présentait-elle encore comme servante de la lithographie, d'une conséquence bien plus grande fut le remplacement de la lithographie par la photographie qui y succéda: le procédé photographique, conçu selon la formule des éditeurs

CONCLUSION

de cette époque, n'eut plus rien à faire avec la presse ni avec l'imprimerie. Vers 1861 ce genre factice disparut de la scène.

L'échec de la gravure sur cuivre. Le concours du Prix de Rome de 1848 a pris figure d'un moment-clef dans l'histoire de la gravure en Belgique. Ici l'occasion se présenta à l'Ecole royale de gravure de se mettre à l'épreuve, de convaincre les sceptiques. La honte fut grande quand la classe de gravure de l'Académie d'Anvers — qui n'était même pas subventionnée! — lui enleva le prix. Cet échec a sans aucun doute mené à la liquidation partielle de ladite institution: l'école passa des mains de l'Etat en celles de la municipalité. A comparer les deux centres de la gravure belge, Anvers l'emporta en popularité auprès du public, tandis que Bruxelles excella par la haute qualité de ses produits. La vie si peu animée de la gravure sur cuivre se traîna jusqu'à l'année 1861, date du départ de Calamatta. Ce fut la mort d'Erin Corr — l'année suivante — qui finit par lui donner le coup de grâce.

Le triomphe de la gravure à l'eau-forte. L'*Album de la Fête Artistique* qui marqua le milieu du siècle et auquel tous les peintres de cette époque ont payé leur tribut, devint un vrai tournant en faveur de l'eau-forte. Ce fut Martin Kuytenbrouwer, un des collaborateurs à L'*Album de la Fête Artistique*, qui alla s'occuper de l'illustration des *Ardennes* de Joly. A Liège, l'archéologue Helbig s'est révélé un aquafortiste remarquable, surtout dans ses illustrations des ballades de Hugo. Anvers paraît ne plus avoir délaissé ce procédé que naguère encore elle eut embrassé si chaleureusement. Cette ville revendique l'honneur de plusieurs aquafortistes qui se sont distingués par une belle production. A Joseph Linnig, le Nestor des aquafortistes anversoises, nous devons l'*Album Historique de la Ville d'Anvers*, à Schaefels l'illustration des romans de Sleekx. Avec les oeuvres de De Coster, illustrées par les premiers peintres belges conduits par Rops, l'eau-forte eut atteint l'apogée de sa carrière illustrative. Ce sont les *Légendes Flamandes* et la *Légende d'Ulen-spiegel* dans le domaine du livre, la fondation de la *Société Internationale des Aquafortistes* dans celui du procédé qui nous ont fourni les dates, propices à la conclusion de ce paragraphe.

CONCLUSION

Les premiers produits lithographiques qu'on trouve en Belgique furent d'une qualité assez douteuse. Tout le monde s'aventura au nouveau procédé, mais ce qu'on en tira fut peu de chose. La maladresse dans l'exécution retombe en partie sur les imprimeurs. Bienqu'au commencement l'imitation de modèles français fût à l'ordre du jour, il faut se garder de ne pas confondre influences et affinités. Ce que les premiers lithographes eurent en commun, ce fut avant tout le manque de pratique. Concluons que vers 1820 il y avait des lithographes sans qu'il existait une lithographie à proprement parler.

SOMMAIRE

Après dix ans d'exercices et d'efforts, la lithographie avait perdu beaucoup de sa nouveauté, de son caractère insolite. Des mains d'amateurs tant soit peu alchimistes, nous la voyons passer en celles des spécialistes.

Entre 1830 et 1836 la lithographie s'acquit une physionomie plus prononcée qu'en aucune période de la même durée. Mis à la mode par des éditeurs parisiens et prospérant grâce au sentiment de sécurité qui avait succédé aux troubles de la révolution, le genre mièvre de l'album de dessins a pu atteindre à une popularité inouïe. C'est à bon droit que la Belgique se vante d'avoir eu des spécialistes à rendre jaloux les éditeurs parisiens. Parallèle à l'essor de l'album de dessins, nous voyons un redressement de l'art du paysagiste : c'est le vrai sentiment de la nature, débarrassé des accessoires littéraires, qui de plus en plus s'y fait jour.

Vers 1836 la lithographie atteignit sa majorité. Dès lors elle eut à se mettre à l'épreuve, elle devait tenir tête à la gravure, redoutable rivale du temps à venir. Importée de France vers 1833, la gravure sur bois n'avait qu'à attendre la fondation de l'Ecole royale de gravure, pour se lancer dans une carrière honorable, mais d'une durée assez brève. La provenance française de l'esprit qui l'animait fut aussi évidente que son application anglaise. On ne tarda pas à s'éloigner de la méthode anglaise pour embrasser, de plus en plus, celle que l'on pratiquait aux ateliers parisiens. La mise en page, d'autre part, se fit entièrement à la manière française.

En comparant les lithographies de paysage belges et françaises, on est porté à croire que les lithographies belges du premier plan se classent à un niveau comparable, en France, à celui des Deroy, des Bichebois et des Ciceri. Il me semble difficile à voir, dans leurs oeuvres, des influences françaises. Il faut leur donner la part d'originalité à laquelle ils ont droit.

Le déclin et la disparition finale de la lithographie de paysage s'expliquent par des causes extérieures aussi bien qu'intérieures. Sauf la rareté des commandes et l'invention de la photographie, signalons la décadence du procédé, l'épuisement du répertoire et la fatigue du dessinateur et du public à la fois.

Vers le milieu du siècle l'eau-forte commence à assumer les tâches et les fonctions de la lithographie et de la gravure sur bois, toutes les deux tombées en décadence. D'un objet de luxe destiné aux salons et d'un article bon marché destiné au grand public, le livre illustré redevenait — comme il l'avait été au 18^e siècle — un objet de délectation pour les initiés et les amateurs. Comme oeuvre d'art, la gravure à l'eau-forte a d'ailleurs couru moins de risques de se compromettre puisqu'elle ne se laissa que très rarement entraîner dans des chemins reproductifs. D'autre part, malgré sa moindre sujétion au texte, elle finit par s'adapter aisément à sa tâche illustrative.

LIJST VAN AFBEELDINGEN

De gereproduceerde foto's werden gemaakt door de Fotografische Dienst van de Koninklijke Bibliotheek van België naar zich aldaar bevindende originelen, met uitzondering van de platen IX B en XVI A, gefotografeerd op de Bibliothèque Nationale te Parijs.

- I A J. B. Madou, *Circassien enlevant sa future*. 1821.
Recueil de Vues et Costumes pour le Voyage en Circassie.
- B J. B. Madou, *Vue d'une porte à Binche*. 1824.
Voyage Pittoresque dans le Royaume des Pays-Bas.
- II A Baron de Howen, *Vue d'une porte de Viset*. 1824.
Voyage Pittoresque dans le Royaume des Pays-Bas.
- B Basterot de la Barrière naar L. Haghe, *Chapelle de Calevoort*, 1824.
Collection Historique des Principales Vues des Pays-Bas.
- III A L. Haghe naar J. B. De Jonghe, *Vue générale de l'Abbaye d'Aulne*. 1824.
Collection Historique des Principales Vues des Pays-Bas.
- B P. Lauters naar A. F. Pernot, *Château de Bothwell*. 1828.
Vues Pittoresques de l'Ecosse.
- IV A Vermote naar Basterot de la Barrière, *Ruines de l'Eglise de Dudzeele*. 1823.
Collection Historique des Principales Vues des Pays-Bas.
- B J. B. De Jonghe, *Principes de Paysages*. 1827.
- V A J. B. Madou, *Jésuites*. 1827.
Costumes Belges Anciens et Modernes, Militaires, Civils et Religieux.
- B C. Linati, *Boucher ambulant dans Mexico*. 1827.
Costumes Civils, Militaires et Religieux du Mexique.
- VI A J. B. Madou, *Veilleur de nuit à Courtrai*. 1827.
Costumes du Peuple de toutes les Provinces des Pays-Bas.
- B J. B. Madou, *Le Keepsake des Enfants pour 1835*.
- VII A J. B. Madou, *La Jambe de bois*. 1830.
Événements de Bruxelles.
- B J. B. Madou, *Les Barricades*. 1832.
Album Lithographique par Madou.
- VIII A J. B. Madou, *Salon d'Exposition*. 1827(?)
Souvenirs de Bruxelles.

LIJST VAN AFBEELDINGEN

- B J. B. Madou, *Leopold I.*
Collection des Costumes de l'Armée belge en 1832 et 1833.
- IX A J. B. Madou, *Le Quatuor.*
Douze Dessins Lithographiques pour 1833.
B Lithografie uit 1834, gemaakt door J. B. Madou in opdracht van Ch. Motte, doch door deze laatste geweigerd.
- X A Th. Fourmois, *Souvenir des Ardennes.* 1833.
Album Pittoresque composé de dix planches.
B Th. Fourmois, *Ruines de l'Abbaye de Villers.* 1833.
Album Pittoresque composé de dix planches.
- XI A J. B. Madou, *Les Aquarelles* 1836.
Physionomie de la Société en Europe.
B P. Lauters, *Marche-les-Dames.* 1840.
Voyage aux bords de la Meuse.
- XII A Billoin naar Deloose, *Les artistes en voyage.* 1837.
Lithografie vervaardigd in opdracht van het *Institut des Beaux-Arts.*
B J. B. Madou, *Voyage à Surinam.* 1839.
- XIII A Deprins naar Schippers, 'Lieve Geertruid!', antwoordde Lodewyk op zyne knieën voor haer gebogen — en hare twee handen stuip-trekkend in de zynen vringende — 'gebied my — Wil ik myn rapier door Valdès ligchaem jagen? — Wil ik U het hart van den Spanjaerd, bloedig en rookend ten geschenke geven?' Conscience, *In 't Wonderjaer.* 1837.
B Jacobs, *Mahomet's Dronkenschap.* 1837.
Van Rijswijck, *Eigenaerdige Verhalen.*
- XIV A De Block, *De Brandstapel.* De Laet, *Het huis van Wesenbeke.* 1842.
B De Block, *O, ik zie U daer heenstappen met Uw vrouwenligchaem, met Uwe uitgerokken broek, met Uwe vernepen jas, met Uwen gouden ring aan de hand en met de cigaer in den mond.* Van Kerckhoven, *De Koopmansklerek.* 1843.
- XV A Romantische titelpagina van Mors naar Coomans voor Silvio Pellico, *Mes Prisons.* 1839.
B Romantische bladversiering van Brown naar Kreins voor Xavier de Maistre, *Oeuvres.* 1838.
- XVI A Romantische bladversiering van Orrin Smith naar Meissonier voor Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie.* Parijs, Curmer, 1838.
B Romantische bladversiering van Brown naar Hendrickx voor Van Hasselt, *Het Gouden Boeksken.* 1845.

I IJS1 VAN AFBEELDINGEN

- XVII A Romantische titelpagina en frontispice naar Lauters voor Desnoyers, *Les Aventures de Jean-Paul Choppart*. 1840
 B Romantische boekpagina's met vignetten van Brown naar Mathijsen Conscience, *Wat eene moeder lyden kan*. 1844
- XVIII A Romantische bladversiering van A. en Ch Coomans naar Jos Coomans voor J B Coomans, *Baudouin-Bras-de-Fer*. 1840.
 B Omslag van één der afleveringen van *Les Belges Peints par Eux-Mêmes*. 1840
- XIX A Romantische titelpagina van Brown naar Lauters voor Gens, *Ruines et Paysages en Belgique*. 1849
 B Romantische bladversiering van Brown naar Hendrickx voor Conscience, *Geschiedenis van België*. 1845
- XX A Gustave Simonau, *Eglise paroissiale des Sts. Michel et Gudule à Bruxelles*. 1843
 Principaux Monuments Gothiques de l'Europe.
 B Th Fourmois, *Remagen*. 1854
 Le Rhin Monumental et Pittoresque
- XXI A Le Hon, *Le Naufrage*. 1846
 Vignet uit Sue, *Le Juit Errant*
 B Th Fourmois naar baron de Peellaert, *Vue d'Alby sur le Tarn*. 1853.
 Souvenirs de Voyage en Belgique, en France, en Allemagne et dans les Pays-Bas
- XXII A A. Schaepekens, *Eglise Notre-Dame à Ruremonde, côté nord*. 1855
 Anciens monuments d'architecture du onzième au treizième siècle dans le Limbourg
 B F Stroobant, *Cour de l'Université à Cracovie*. 1861
 La Galicie Monumentale et Pittoresque
- XXIII A F Stroobant, *Intérieur du vieux château de Baden* 1862
 Le Rhin Monumental et Pittoresque
 B H Hendrickx, *Souvenirs des Bains d'Ostende*. 1855
- XXIV A F Rops, *de Lumey, fier seigneur vivant en opulence*. De Coster, *La légende d'Ulenspiegel*. 1867
 B F. Rops, *Et il fit pendre au battant de la cloche, celui qui avait sonné l'alarme*. De Coster, *La légende d'Ulenspiegel*. 1867.

REGISTER VAN PERSOONSNAMEN

-
- ABBEY, J R 239
 ACHARD, J 208
 ACKERMANN, R 45, 48, 234
 ADAM, V 97-99, 102, 103, 232, 237, 239
 ADHEMAR, J 51, 121, 221, 231, 232, 235, 239, 249, 250
 AEFFERDEN, A F J VAN 75
 ALTMAYER, J 151
 ALVIN, L 16, 58, 69, 112, 124, 136, 160, 234, 241, 244, 245
 AMIEL, F 230
 ANDRE, A 45
 ANDRE, F 45
 ARAGO, F & L 26
 ARAGO, J 244
 ARCONATI VISCONTI, MARKIES 5
 ARENBERG, HERTOG L E VAN 62, 67, 232
 ARNAULT, A V 86, 236
 ARRIVABENE, G 5
 ALTAN, L 212, 250
 ASSELINEAU 225, 250
 ATKINSON 165
 AUBRY, C 66, 82, 83
 AUBRY, CH 90
 AUERBACH, B 24
 AVANZO 237, 238

 BAILLEUX, F 209
 BAL, J 110, 206, 207
 BALAT 169
 BALZAC, H DE 60, 101, 114, 211
 BARANTE 114, 115, 139
 BARBES 26
 BARBIÉ DU BOCAGE 76
 BARELLA, P 130, 237, 242
 BARON, A 2, 3, 136, 151, 244, 248
 BARON, H 143, 165
 BASTEROT, A, CHEVALIER DE LA BARRIE RE 65, 66, 69, 78, 82, 232
 BAUDELAIRE, CH 29, 194, 226, 231, 238
 BAUGNIET, CH 59, 70, 116, 118, 122, 126-130, 148-150, 160, 200, 225, 241, 244
 BAUWENS 190, 191 | 112, 134
 BEAUFFORT, GRAAF AMEDEVÉ DE 111,
- BEAUFORT, MARKIES DE 134
 BFAUMONT, E DE 147
 BECKER, L 212, 213
 BELLANGE, H 90, 94, 96, 99, 127, 236, 237
 BENEWORTH 116, 118
 BENOIT, P 26
 BENOÎT, P J 137
 BERALDI, H 47, 55, 101, 232, 236, 237
 BERANGER, P J DE 3, 34, 35, 240
 BERCHET, G 5
 BERGHAUS, H 157
 BERIOT, CH DE 12, 13, 28
 BFRTOU, J 179, 181
 BFRTRAND 75, 91, 236
 BEST, A 46
 BEWICK, TH 46, 218, 231, 240
 BICHEBOIS, A 75, 81, 221, 250
 BIDOIT 204
 BIELSKI 192
 BILDERDIJK, W 34
 BILLOIN, CH 59, 125, 126, 130, 134, 160, 169, 184, 208, 225
 BIOT, G 113, 165, 212
 BIROUSTE 116, 118
 BLAKE, W 45
 BLANC, L 26
 BLOMMAERT, PH 21
 BOCHART, E 204
 BOCQUET 147, 151, 155, 177, 178
 BODONI G 219
 BODY, A 239
 BOENS, A 72, 74, 78, 79, 98, 126
 BOENS, L 72, 74, 78, 90, 98, 235, 236
 BOGAERTS, F 22, 119, 120, 136, 139, 140, 151, 162 177, 244
 BONACOSCI 176
 BONINGTON, R P 81, 221
 BORREMANS, H 122, 123, 133, 192, 193, 204
 BOUGON 110-113 116, 240
 BOULANGER, F J 193
 BOULANGER, H 30, 212, 213
 BOULANGER, L 115
 BOVIE, J F L 161, 184, 248

REGISTER VAN PERSOONSNAMEN

- BOVIE, L. 183
 BOVIE, V. 183, 247
 BOYDELL, J. 48
 BOYMANS, J. A. 69
 BOZIÈRE, A. 233
 BRACQUEMONT. 245
 BRAY, TH. 244
 BRAY, R. 229
 BRÉHIER, H. 23
 BRETON, E. 155, 157
 BREVIÈRE. 46
 BRIAVOINNE, N. 37, 38, 40, 231
 BRICE, A. 67, 72
 BRIVOIS, J. 43, 58, 140, 147, 149, 243, 244, 246, 250
 BRON, PH. 67, 74, 78, 232
 BRONTË, CH. 231
 BROOKS, W. A. 237
 BROUCKÈRE, CH. DE. 16, 27
 BROWN, H. 113, 119, 139, 144, 145, 147, 150, 163, 170, 172-174, 176, 177, 179, 218
 BROWN, W. 113, 115, 116, 134, 136, 139, 140-142, 146, 147, 150-152, 157, 158, 218, 224, 239
 BRUNET, J. 58
 BRYANT, E. 177
 BUFFA, F. 170
 BUFFA, J. 166, 187, 192, 237
 BUONARROTI. 5
 BURNS, R. 80, 81
 BUSCHMANN, G. 144, 243
 BUSCHMANN, G. J. 243
 BUSCHMANN, J. E. 11, 18, 136, 139, 140, 143-146, 150, 162, 163, 177, 178, 181, 209, 243, 244
 BYRON. 2, 3, 18, 80
 CALAMATTA, L. 112, 113, 134, 163-165, 207, 222, 240, 245
 CALAME, A. 161
 CALOT, F. 142, 162
 CAMPAN, CH. A. 13, 16
 CAMPBELL, TH. 47
 CAMPENHOUT, F. 234
 CANELLE. 123, 134, 185, 186, 188, 190, 191, 193, 201, 248
 CANNEEL, TH. J. 183, 247
 CANOVA, A. 83
 CAROLUS, L. 119, 150, 151, 161, 162, 183
 CARSTENS, J. A. 179
 CARTERET, L. 58, 147, 243, 244, 250
 CASSIERS, J. P. 134
 CATLIN, G. 157
 CAVARD. 163
 CHABANNES, J. A. 165
 CHAM. 148, 188, 189, 243, 248
 CHAMPION, A. 86, 236
 CHAPUY, N. 105, 239
 CHARLES, F. 78
 CHARLET, N. 68, 236
 CHARLIER, G. 2, 230, 231
 CHATEAUBRIAND. 33, 51, 60, 114, 129
 CHÂTILLON, C. 65
 CHEVAUCHET. 116
 CHIMAY, PRINS DE. 12
 CHOISEUL-GOUFFIER. 235
 CICERI, E. 221, 250
 CITTADINI. 156
 CLAASSEN, F. 188, 248
 CLAES, P. F. 3
 CLAESSENS. 201
 CLAYS, J. P. 212, 245
 CLERMAN. 105, 151, 154
 COCKERILL, J. 36
 COENE, C. 72, 74
 COGHEN, GRAAF. 134
 COLAS, R. 236, 237, 244, 245
 COLERIDGE, S. T. 81
 COLIN, P. 229
 COLLEYE. 75, 78, 88, 129, 204, 205
 COLLIN DE PLANCY. 135, 142, 242
 COLVENIERS, J. (= J. A. DE LAET). 145, 177
 CONSCIENCE, H. 8, 23, 24, 54, 119, 144-146, 150, 162, 179-182, 243, 244, 247
 CONSIDÉRANT, V. 27, 28
 CONSTABLE, J. 47
 COOMANS, A. & CH. 142
 COOMANS, J. B. 22, 120, 142, 151
 COOMANS, JOS. 115, 116, 118, 120, 126, 134, 141-143, 148, 149, 160, 167, 243
 COOPER, J. F. 2
 COOPER, T. S. 71, 75, 94, 245
 CORNELISSEN. 136
 CORNELIUS, P. 179
 CORR, E. 110, 163, 165, 206, 207, 210
 CORRENS. 119
 COURTOIS, A. 74, 90, 93, 236
 COURTOY, F. 235

REGISTER VAN PERSOONSNAMEN

- CRAAN, W B 62
 CRABBE 25
 CRAWFURD, J 89, 244
 CREMETTI 237
 CRUIKSHANK, G 19, 158
 CUENDIAS, M DE 150
 CURMER, H L 57, 146, 148

 DAEMS, P J 192, 193, 238, 248
 DALLY, N 154, 155, 157, 158
 DALZIEL, BROTHFRS 218
 D'ANETHON, J 75
 DANSE, A 113, 210, 212
 DASNOY, A 6, 7, 229 231
 DAUBIGNY 147
 DAUMIER, H 19, 93, 147-149, 179, 213, 226, 243
 DAVID, J 24
 DAVID, J L 5, 7, 17, 70, 81, 82, 229
 DAY, W 165
 DE BAST, L 69
 DE BIEFVE, E 115
 DE BLOCK E 119 121, 146, 161, 162, 210
 DE BOCK, E 21, 230, 243 244
 DE BRAEKELEFR, F 97, 149, 243
 DE BRAEKELEFR, H 30, 211 250
 DE BUSSCHER, E 182, 183, 247
 DECAMPS 115, 120
 DE CLOEDT, J J 73
 DE CLUYSENAER 201
 DE CORT, G 11, 22, 146, 162
 DE CORT, L J 139, 143, 162
 DE COSTER, CH 30, 179, 184, 210-213, 247, 250
 DECRAENE, F 65, 233, 239
 DE DAMSEAUX, E 204
 DE DECKER, P 120, 134, 136
 DEDONCKER 152, 176-178
 DEES 123
 DEFLANDRE, M 230
 DEGOBERT, P 65, 107, 121, 122, 126-128, 129, 131, 136, 185, 248
 DEGROOTE, G 247
 DE GROUX, CH 156, 179, 210-212
 DE HOY 150
 DE JONGHE, J B 14, 50, 66, 69, 78, 82, 106, 159
 DE KEYSER, N 6, 8, 59, 115, 119, 120, 134, 139, 140, 144, 145, 148, 149, 243, 244
 DE KNIJFF, A 208
 DE KONINCK, CHEVALIER, 136
 DELACOURT 78
 DELACROIX, E 6, 7, 8, 29, 99, 115, 120, 229
 DE LACT, J A 23, 162
 DELALAIN, J 41
 DELAROCHE, P 6, 81, 127, 241
 DELATOUCHE 83
 DELAVIGNE, C 3, 114
 DELBOETE 113, 165, 207
 DELECOURT, CH 67, 248
 DELECOURT, V 34, 37-39, 67, 231
 DELEPIERRE, J O 130, 136, 139, 141, 147, 165
 DE LEUTRE, CH 176
 DELFOSSE, J 90, 236, 237
 DERHASSE, A 5, 27
 DELHASSE, F 26, 128, 187
 DELILLE, ABBE 3, 80
 DELMOTTE, H F 68, 234, 248
 DE LOOSE 75, 91, 236
 DELPECH 64
 DELPIFFRE, H 68, 73, 77, 93, 126, 237
 DELVAU, A 213
 DEMANNEZ, J 113, 165, 206, 207
 DEMAT, CH J 117
 DEMAT, P J 33 35
 DE MEERSMAN, F 113, 207
 DE MEULEMFFSTER, J 109, 110, 163, 164
 DE MONT, P 230
 DENIS, V 237
 DE NOTER, P F 74, 78
 DEPELCHIN 78
 DE POTTER, E 207
 DE POTTFR, L 5
 DE PRINS, M J 119
 DE REUME, A 58, 242, 245
 DERO BECKER 96, 97, 102, 169
 DE ROTTERMUND, V 148, 244
 DEROT, I 75, 81, 105, 221, 241, 250
 DE RUDDER, A 59
 DESBORDES VALMORE, M 3
 DE SCHAMPHELFER 179, 184, 211, 212, 250
 DESCHAMPS, A 111, 134, 136, 165
 DESCHAMPS, J 231
 DESCHANEL, E 26, 29, 211
 DE SCHUYTTER, J 247
 DESENNE, A 118, 218

REGISTER VAN PERSOONSNAMEN

- DESGUERROIS. 105, 239
 DE SMEDT, B. 122
 DESMET. 119
 DESNOYERS, L. 141, 142
 DESVACHEZ, D. 113, 165, 207
 DE TAEY, L. 145
 DE THEUX. 150
 DEVÉRIA, A. 99-101, 115, 118, 128, 238, 243
 DEVÉRIA, E. 6
 DE VIGNE, F. 165, 179, 182, 183
 DEVILLERS, L. 234
 DE VLAMYNCK, P. 130
 DEVROEDE, V. 176, 177
 DEWASME, A. 16, 52, 54, 65, 66, 72, 77-83, 88, 93, 94, 96, 97, 99, 101-106, 108, 110-114, 118, 123, 124, 126, 127, 133-136, 160, 197, 219, 222, 235, 237, 239, 242
 DIDOT, P. 33, 46, 219, 245
 DIETZLER. 74
 DIEZ. 68, 86
 DIJCK, A. VAN. 17, 130, 137, 172
 DILLENS, AD. 178, 184, 211, 212, 244
 DINAUX, A. 248
 DÖRNHÖFFER, F. 232
 DOMS. 151, 154, 155
 DOPP, H. 33, 37, 60, 114, 231, 240, 242, 244, 245
 DORÉ, G. 218, 246
 DUBUS, B. 134
 DUCIS, J. F. 3
 DUCQ. 86
 DUJARDIN, E. 144, 179-182, 247
 DUMAS, A. 26, 54, 114, 116, 241
 DUMONT. 33, 35, 39
 DU MORTIER, B. 109, 111, 136
 DUPLESSI-BERTAUX. 115
 DU PRESSOIR. 156
 DUPRESSOIR. 75
 DURAY, ABBÉ. 167
 DUVAL DE MERCOURT. 233
 DUVERGER. 147, 151, 154, 155
 DUWÉE, J. 148, 179, 212, 213, 244
 EDELINCK. 112
 EECKHOUT, J. J. 72, 87, 88, 90, 92, 248
 EECKHOUT, V. 186-188
 EENENS, F. 68
 ELSSLER, H. 128
 ELWALL. 112, 113, 115, 116, 151, 240
 ENFANTIN, CH. 81
 ENGEL, A. 11
 ENGELMANN, G. 49, 62, 75, 76, 106, 107
 ERMEL. 184
 ESTAQUIER, H. 156
 EVERAERT. 68, 86
 EVRARD. 154
 FABER. 244
 FABRONIUS DE MEYER, B. 66
 FALMAGNE. 207
 FARCY, C. 84
 FAUQUEZ. 78
 FÉRÉAL, V. DE. 158
 FÉTIS, E. 21, 172, 173, 197, 205, 230, 244
 FIERENS, P. 124, 229
 FIERLANTS, E. 206
 FIETTA. 96, 237
 FLAMENG, L. 113, 210, 245
 FLAXMAN, J. 83, 179
 FLEURY, R. 115, 130
 FOCILLON, H. 229
 FODOR. 136
 FOURIER, CH. 27
 FOURMOIS, TH. 14, 16, 50, 59, 94, 97, 102-106, 108, 121, 122, 124-126, 160, 169, 184, 190-192, 194-200, 212, 225, 238, 242, 245, 249
 FRANCIA, A. 208
 FRANCIA. 81
 FRANCK, J. 113, 165, 206
 FRANÇOIS, P. J. C. 67, 72, 159
 FRÉDÉRIX, G. 231
 FRÉSEZ, J. B. 71
 FRIEDBERG, E. DE. 148
 FROMENT, CH. 2
 FÜRSTEDLER, L. 142
 FÜSELI, H. 45
 GACHARD. 37, 165, 231
 GALLAIT, L. 8, 9, 59, 160, 208, 229
 GAUCHEZ, L. 207
 GAUSSOIN, E. 16, 151, 158
 GAUTIER, TH. 9, 29, 194
 GAVARNI. 19, 93, 147-149, 189, 225, 243
 GEEDTS, J. G. 67
 GEEFS, F. 161
 GEEFS, W. 13, 163
 GEERTS. 174
 GELDER, H. E. VAN. 249

REGISTER VAN PERSOONSNAMEN

- GENDEBIEN. 5, 26
 GENELLI. 179
 GENS, E. 158, 244
 GÉRARD, D. 74
 GÉRARD, H. 107, 122, 123, 239
 GÉRICAUT, TH. 6, 17, 236
 GERLIER. 178, 186–188, 191, 201, 248
 GERRINCK, G. 247
 GÉRUZET, J. 167, 188, 201, 242, 248
 GHEMAR, L. 59, 129, 130, 133, 134, 151, 165–168, 170, 184, 186–188, 191, 192, 205, 248, 249
 GIGOUX, J. 56, 118, 128, 143
 GILPIN, W. 51, 81, 122, 232
 GLASER, K. 250
 GOBLAIN. 81
 GODECHARLE, G. L. 4
 GOETGHEBUER, P. J. 74
 GOETHALS. 78
 GOETHE. 11, 17, 212, 238
 GOLTZIUS. 246
 GONS, F. & J. 177
 GORCUM, VAN. 68
 GOSSART, F. 67, 234
 GOSSELIN. 184
 GOUBAUD, I. J. L. 45, 52, 63–65, 68, 71, 72, 76, 77, 79, 81, 237
 GOURGAUD. 87
 GRANDGAGNAGE, F. CH. J. 17
 GRANDVILLE, J. J. 19, 115, 117, 240, 248
 GRANELLO. 237, 248
 GRATRY. 191
 GRAUL, R. 232
 GRAVIÈRE, JURIE DE LA. 176
 GRÉBAN DE ST. MARTIN. 87
 GRÉGOIR, H. 161
 GREIVE, J. C. 247
 GREYSON, A. & E. 184
 GROS, J. A. BARON. 94
 GUÉRIN, J. 236
 GUIMAR. 123
 GUISLAIN, A. 234, 238
 GUIZOT, F. 32, 114, 144
 GUSMAN, P. 58, 240, 243, 244, 246
 HAGHE, CH. 65, 233
 HAGHE, L. 14, 59, 65, 69, 70, 78, 94, 104, 106, 134, 165, 166, 168, 194, 195, 233, 237, 241, 245
 HALLART. 78
 HAMMAN, E. 145, 146, 150, 151, 178, 208, 210, 245
 D'HANE DE POTTER, GRAAF. 134
 HANFSTAENGL, F. 220
 HANICQ, F. P. J. 174, 223, 246
 HANICQ-RENOZ. 134
 HANNON, TH. 250
 HANSSENS, CH. 128
 HARDING, G. D. 81
 HARPIGNIES, H. 208
 HAUBENSCHMIEH. 74
 HAUMAN, A. 38, 40, 41, 147, 148, 231
 HAUSMANN. 176
 HÉBERT. 151, 152, 172, 174, 176, 178
 HEINE, H. 17
 HEKKING JR., W. 204
 HELBIG, J. 209, 210
 HEMELEER, J. 146, 150, 177, 178
 HEN, CH. 35, 36, 38, 129, 140, 146, 147, 149, 151, 172, 231, 241, 243, 244
 HÉNAUX, E. 11, 18
 HENDRICKX, H. 116, 118, 134, 141, 146–152, 154, 155, 157, 158, 172–174, 176–178, 186–188, 243, 244
 HENNEQUIN, PH. A. 8, 65, 82, 83, 233
 HENRICY, C. 244
 HERMAN, J. 183
 HESS. 88
 HETZEL, J. 26
 HEUSCHLING, X. 29, 37, 231
 HEUSSNER. 202, 203
 HISSETTE, L. 58, 59, 232
 HOPE, TH. 83, 182
 HOSTEIN, E. 105
 HOWEN, DE. 67, 73–75, 192, 234, 235
 HUARD, L. 127, 134, 136, 147–149, 158, 169, 177, 248
 HUART, L. 148
 HUBERT, A. 212, 213
 HUBERT, T. 74
 HUBERTI. 184
 HUC. 176
 HUET, P. 221
 HUGO, V. 2, 15, 16, 18, 26, 42, 43, 60, 115, 116, 122, 138, 144, 229, 231, 240, 243
 HUGUET. 233
 HULLMANDEL. 234
 HUNT, W. H. 183, 247
 HUYSMANS, J. K. 250
 HYMANS, H. 24, 41, 58, 60, 82, 87, 90,

REGISTER VAN PERSOONSNAMEN

- 91, 93, 98, 99, 107, 110, 125, 127,
130, 136, 205, 220, 225, 226, 232,
234, 236, 238, 240-242, 245, 249,
250
HYMANS, L. 24, 30, 197, 205, 231
- IMMERZEEL JR., J. 245
ISABEY, E. 221
- JACOBS, JACOB. 115, 119, 120, 148-150,
244
JACOBS ZOOM, JOS. M. 119, 139, 143
JACOTTET, J. 81
JACQUES, L. 183
JAMAR, A. 36, 41, 139, 140, 146, 149 -
152, 158, 172, 175, 242
JANIN, J. 114, 158
JEHOTTE, CH. 68
JENNEVAL. 3, 96
JOANNE, A. 176
JOBARD, J. B. 45, 52, 64, 65, 68, 71-77,
79, 83, 84, 86, 87, 89-94, 105,
107, 204, 233, 236, 237
JOHANNOT, A. & T. 115, 116, 143
JOLY, A. 75, 81
JOLY, V. 26, 107, 151, 209, 244, 245
JONXIS. 74
JOTTRAND, L. 13, 26
JOURET, TH. L. 185
JUSTE, TH. 136, 139, 149-151, 165, 244
- KAUFMAN, A. 83
KELLERHOVEN. 126
KETELE, J. 133
KIERDORFF. 67-69, 72
KINDERMANS. 184, 190, 191
KING. 147, 154
KÖRNER, TH. 17
KOSSUTH, L. 5
KRAMM, CH. 209
KREINS, H. A. 71, 75, 78, 89, 115, 134,
136, 147, 149, 234, 245
KREMER. 97
KUGLER. 240
KUYTENBROUWER, M. 208-210
- LABORDE, A. L. J. DE. 235
LA BRUYÈRE. 117
LACOSTE. 102, 146, 147, 151, 152, 155,
158, 172
LACROIX & VERBOECKHOVEN. 42, 43, 231
- LA FONTAINE. 117, 159
LAMARTINE, A. DE. 12, 18, 114, 116, 240
LAMENNAIS. 24
LAMI, E. 81, 98, 115, 117, 241
LAMORINIÈRE, F. DE. 211, 250
LANDELLS, E. 240
LANE, J. R. 129
LANNON, A. GRAAF DE. 74
LAS CASES. 87
LASTEYRIE, GRAAF DE. 45
LATOUCHE. 114
LAURENT. 33, 134
LAUTERS, F. 58, 59, 234
LAUTERS, P. 14, 16, 58, 59, 68, 72, 76,
77, 81, 94, 98, 102-105, 112, 115,
120, 124-126, 134, 135, 137, 138,
141, 146-151, 160, 161, 165, 169,
170, 173, 184, 190-196, 198-200,
203, 208, 225, 234, 238, 239, 241,
242, 245, 249
LAUWERS, J. B. 187
LAVELEYE, V. DE. 187
LAWRENCE, TH. 95
LAWRENCE, R. 84
LEBA, B. 205
LEBRUN, F. 18
LECLERCQ, E. 206
LE CLERCQ, L. 246
LE COCQ, CH. 85, 86, 235
LECOMTE, H. 91
LEDEGANCK, K. L. 145, 146
LEFÈBRE, V. 184
LEGRAND, N. 130, 131
LE HON. 147
LELARGE, A. 60
LELEWEL. 5
LELLI, L. 113
LEMAÎTRE, A. J. 67, 75
LEMONNIER, C. 24, 29, 30, 211, 230, 231,
249, 250
LEMONNIER. 68, 108
LENS. 74
LÉON. 156
LEOPOLD I. 6, 25, 97, 128
LEOPOLD II. 130
LE ROY. 102, 169
LESBROUSSART, PH. 3, 76, 136, 148, 151,
165, 244
LESESTRE. 116, 146
LETOWSKI, L. 198
LEVÊQUE, CH. 11, 13-16

REGISTER VAN PERSOONSNAMEN

- LEYS, H 125, 130, 138, 148, 149, 161,
 195, 244, 250
 LHERIC 110, 111
 L HEUREUX, G 67, 234
 LIEBRECHT, H 43, 60-61, 141, 150, 231
 233, 244
 LIEDEKERKE, GRAAF DE 74
 LIFFERS 119
 LIES, J 146, 208
 LIEZ 67, 232
 LIGNE, PRINS DE 134
 LIGNY 147, 152, 155, 176, 177
 LINATI, C 78, 91-93, 236
 LINNIG, E 209, 210
 LINNIG, J 209
 LINNIG, W 209
 LIS, CH AUG 234
 LISBET 116, 151, 154, 155, 172, 173,
 248
 LOEILLOT, L 90
 LOMENIE, L DE 129
 LOMMEN, J F 178
 LORCK, K 180
 LOTS, L 107, 166, 169, 238
 LOUMEYER, J F N 156, 244
 LUNSINGH SCHIEURLEER, D F 240, 241
 LUTHEREAU, J G 58, 135, 167, 174, 175,
 204, 233, 242, 243, 245
 MAC FARLANE 170
 MADOU, J B 5, 16, 59, 67, 72-75, 77, 78,
 86-88, 90-92, 94, 96-98, 100-
 104, 107, 116, 126 128, 134-137,
 139, 148, 149, 219, 220 225, 234,
 236-238, 240-242
 MAES, J 205, 206
 MAILLART, PH J 236
 MALIBRAN GARCIA, M F 11, 12
 MAN, A W H NOLTHUIS DE 78
 MANCHE, E 59, 108, 118, 121, 122, 129,
 130, 133, 134, 160 170, 186, 187,
 192, 241
 MANGIONI 244
 MANZONI, A 5
 MARBAIX, A DE 74
 MARCHAL, E 249
 MARCHAL, J 62
 MARKAERT 152, 154, 172
 MARMIER, X 176
 MARX, K 28
 MARY, B 62, 74
 MASSON, N 166, 187, 192
 MATHIEU, A 16, 18, 136, 244
 MATHIJSEN, J 145
 MAXWELL 70
 MFLINE, J P 33, 38-41, 114, 116, 117,
 143, 147, 160, 172, 241
 MELLING 235
 MELZER 119, 120
 MERCIER, A 115-117, 151, 152, 154,
 172
 MEREY D ARGENTEAU, GRAAF 247
 MERIMEE, P 60, 114
 MERODE GRAAF F DE 134
 MERTENS, F H 210
 MESSAERT, A 66
 METTERNICH 25
 MEULEN, VAN DER 66
 MEUNIER, J B 113, 165, 206, 210
 MICHAELS, C 178
 MICHELOT, P L 234
 MICHELOT 68
 MICHIELS, J B 110
 MIGNET, F A 115, 118
 MITKIEWIEZ, C 205
 MOGFORD 75 94
 MOKE, H G 22, 136, 151, 165, 172, 176,
 244
 MONNIER, H 16, 19, 93, 101, 121, 159
 MONTHOLON 87
 MONSON, LORD 165
 MONTIUS, E 78, 89, 94, 107, 236
 MOREAU 75
 MORELLI M 113, 207
 MORS, H 151, 152, 155
 MORTELMANS, F 247
 MOTTE, CH 86, 99-102, 104, 237
 MOUILLERON 130
 MOULIJN, S 231, 233, 234
 MOXON 247
 MUQUARDT, CH 61, 107, 141, 157, 158,
 164, 166, 173, 187, 193-195, 197,
 205, 207
 MUSIN 184
 MUSSELY BOUDEWIJN N 181
 MUSSET, A DF 12, 13, 18, 60, 120
 NANTEUIL, C 143, 158, 162, 213
 NAVEZ, F J 7, 59, 72, 131, 229
 NEUHUYS 247
 NEUTZLICH 68
 NIEDERMAYER 45

REGISTER VAN PERSOONSNAMEN

- NODIER, CH. 80, 81, 114, 165
 NOILLY. 186
 NOTERMAN. 119
 NOTHOMB, J. B. 3
 NUMANS, A. 113, 165, 245

 O'CONNEL, MME F. 208, 209
 ODEVAERE, J. D. 59, 62, 66, 86, 87
 OLIVIER, TH. 233
 O'MEARA. 87
 ONGHENA, CH. 160
 OPPENHEIM. 42
 ORME, E. 48
 OSSIAN. 80
 OWEN, R. 27

 PAELINCK. 59, 86, 111, 127
 PANNEMAKER, A. 115, 116, 139, 140, 146,
 147, 150-152, 154, 155, 171, 174,
 176-178, 224, 246
 PAQUET-SYPHORIEN. 232
 PARENT, E. 178, 247
 PAROY, MARQUIS DE. 47
 PEELLAERT, A. BARON DE. 15, 74, 75, 78,
 97, 190, 191, 199, 200, 234, 249
 PEETERMANS. 68
 PELLICO, S. 140, 141, 150
 PERNEEL, J. 178
 PERNOT, A. F. 81
 PETERS, H. 211
 PHILIPON, CH. 148, 248
 PICHOT, A. 80, 81
 PINGRET. 75
 PIRARD. 26
 PIRENNE, H. 231, 236
 PIRMEZ, O. 30
 PISAN. 246
 PLASSCHAERT, BARON. 4
 PLATTNER, L. 45
 PLÉE. 68
 PLOU, F. 68, 79, 80, 84
 POELAERT, J. 168
 POLAIN, M. 18, 136, 151
 POLET DE FAUCOUX, TH. 189
 PONSART, J. N. F. 106, 107, 239
 PONTIUS. 112
 POPE, A. 80
 PORRET, H. 46, 116
 PORTAELS, J. 208, 245
 POTOCKI, PRINS. 198
 POTVIN, CH. 18, 22, 42, 229

 PRIDEAUX, S. T. 231
 PROUD'HON, P. J. 28
 PUTTAERT, E. 193

 QUÉRARD, J. M. 244, 245, 248
 QUETELET, A. 28, 100, 135, 234, 244
 QUILLAUT, L. 68
 QUINAUX, J. 122, 184
 QUINET, E. 26, 27

 RABELAIS, F. 29, 211, 212
 RADOUX. 205
 RAFAËL. 109, 130, 163, 164
 RAFFET, A. 97, 98, 116, 118, 241
 RAFFLES, TH. ST. 89, 244
 RAMIRO, E. 248, 250
 RANCELOT. 74
 RASTOUL DE MONGEOT, A. 177
 REID, F. 247
 REIFFENBERG, F. BARON DE. 16, 85, 86,
 134, 136, 151, 165, 235, 244, 247
 REMBRANDT. 137, 161
 REMY. 33, 111, 112
 RENARD, M. 59
 RENARD. 86
 RENOUZ. 36
 RETZSCH, M. 179
 RÉVEIL. 83
 RICHARD. 147
 ROBBE, L. 208, 245
 ROBERTS, D. 166, 168
 ROBIANO, GRAAF. 111, 240
 ROBIN, E. 38, 151, 231, 244
 RODDE. 68
 RODENBACH, A. 30
 RODES, MARKIES DE. 134
 ROELANDT. 121
 ROFFIAEN, F. 211
 ROGERS, S. 47
 ROGIER, CH. 199
 ROLOFF. 74, 78
 ROMBERG, E. 231
 ROMMEL, J. 103
 ROPOLL, H. 126
 ROPS, F. 178, 179, 184-186, 188, 189,
 211-214, 227, 247, 248, 250
 ROTTERMUND, M. 102
 ROTTIERS, B. 77
 ROUSSEAU, I. J. 67
 ROUSSEAU, J. 231
 ROUSSELLE, H. 234

REGISTER VAN PERSOONSNAMEN

- ROUX. 75, 78, 235
 ROWLANDSON, TH. 19, 158
 RUBENS, P. P. 6-8, 112, 123, 124, 126, 130, 137, 163, 164, 172, 197, 198, 205, 213, 249
 RUDE, F. 70
 RUYTEN. 119
- SABATIER. 81
 SABY. 91
 SAINTE-BEUVE. 21, 229, 230
 SAINT-GENOIS, J. DE. 22, 136, 183
 SAINT-HILAIRE, A. DE. 177
 SAINT-NON. 235
 SAINT-PIERRE, BERNARDIN DE. 146
 SAINT-SIMON. 27
 SAND, G. 24, 60, 114
 SATTANINO, CH. 93
 SAUREL. 74
 SCALONI. 5
 SCHAEFELS, H. 210, 212
 SCHAEPKENS, AL. 202-204, 225, 249
 SCHAEPKENS, ARN. 202, 249
 SCHAEPKENS, TH. 151, 165, 202, 249
 SCHAVYE, J. 247
 SCHEFFER, A. 6, 8, 115, 116, 118, 241
 SCHELER, J. 246
 SCHELFHOUT, A. 74
 SCHILLER. 17, 18, 26, 212
 SCHIPPERS. 119
 SCHOUMANS. 123
 SCHOUTEN-CARPENTIER, S. 68, 90, 236, 237
 SCHUBERT, J. 59, 70, 98, 125, 127-130, 139, 178, 225, 237
 SCHUCKING, L. 197
 SCOTT, W. 2, 21, 22, 24, 47, 80, 81, 118, 170, 241
 SEGHERS. 184
 SENEFELDER, A. 44, 45, 49, 62, 66, 233
 SENEFELDER, K. 62, 63, 67, 72, 232, 233
 SERDA. 105
 SERRURE, C. PH. 21
 SERRURE, L. 163
 SEVERYNS. 236
 SHAKESPEARE. 3, 17
 SIMONAU, F. 95
 SIMONAU, G. 78, 94, 95, 25, 130-133, 149, 184, 199, 237, 241, 248
 SIMONAU, P. 94, 95, 131-133, 200, 219, 237, 238
- SIMONAU & TOOVEY. 169, 187, 188, 192 195, 197-199, 201, 202, 224
 SIMONIS, E. 248, 249
 SINGELÉE. 123
 SIRET, A. 58, 144, 146, 149, 172, 174, 178, 206, 207, 213, 241, 245, 246
 SLEECKX, J. L. D. 210
 SMIT, C. H. 75
 SMITS, E. 212
 SNIEDERS, A. 182, 247
 SNIEDERS, J. R. 182, 210
 SNOECK, C. A. 74
 SOLVYNS, F. B. 69
 SOMEREN, J. F. VAN. 236
 SOMVILLE, E. DE. 239
 SPIN. 233
 SPINEDI. 237
 STAËL, MME DE. 3, 114
 STALLAERT, J. 247
 STAMMAN. 130
 STAPLEAUX. 175
 STAPPAERTS, F. 58, 135, 151, 194, 207, 234, 242, 244, 248, 249
 STASSART, A. BARON DE. 136, 151, 165
 STEELE, R. 50, 80
 STENDHAL. 34, 50
 STERCKX, KARDINAAL. 171, 246
 STEVENS, J. 26, 208
 STEVENS, J. B. 68
 STOBBAERTS, J. 210
 STOTHARD, TH. 45
 STROOBANT, F. 59, 102, 107, 118, 121, 122, 125, 134, 147, 151, 160, 165-170, 172, 173, 184-189, 191-196, 198-200, 203, 225, 237, 248, 249
 STROOBANT, L. 238
 STURM, J. 71, 75, 94
 SUE, E. 54, 114, 147
 SULPKE, C. G. 64
 SULZBERGER, M. 229
 SWEBACH, E. 16, 103
- TAITBOUT DE MARIGNY. 73
 TALMA. 5
 TARLIER, H. 33-35, 39, 89, 178
 TASSO, T. 80, 83
 TAVERNIER, J. 102, 208, 245
 TAYLOR, BARON. 81, 165
 TAYLOR. 75
 TAYMANS. 184

REGISTER VAN PERSOONSNAMEN

- TEMPLEMAN, W. D. 232
 TESSARO, A. 122, 126, 133, 185, 192, 193, 237
 THÉMONT, J. B. 185
 THÉONVILLE. 180
 THÉVENIN, J. 113
 THIERS, A. 26, 114–116, 118
 THOMPSON, CH. 46, 115
 THORÉ-BÜRGER. 26, 187, 206
 THORWALDSEN, B. 9.
 TIECK, L. 17, 145
 TIRON, ABBÉ R. 155, 156, 244
 TOOVEY, E. 201, 202, 248
 TOOVEY, W. 248
 TORFS, K. 210
 TOWNSEND, CH. H. 122
 TRUMPER, E. 74
 T'SCHAGGENY, E. 147, 208
 T'SERCLAES, BARON DE. 134
 TUERLINCKX, L. 130
 TURNER, J. M. W. 47

 UBAGHS, J. P. 66, 82
 UHLAND. 17

 VALENTIN(I). 116, 152
 VAN ASSCHE, H. 78
 VAN BEEVEREN, L. 11
 VAN BEMMEL, E. 247
 VAN BEVEREN. 156
 VAN BRÉE, M. I. 8, 9, 59, 66, 82, 86, 243
 VAN CAMP, C. 179, 212, 213
 VAN DEN BURGGRAAF, G. 52, 65, 72, 77–80, 84, 87–91, 98, 102, 237
 VAN DEN KERCKHOVEN. 78, 88
 VAN DEN WILDENBERG, L. 88, 126, 130
 VAN DE PUTTE, J. 192
 VANDÉREM, F. 60
 VAN DER HAERT, H. 59, 70, 112, 124, 126, 127, 149, 160, 169, 234, 240, 241
 VAN DER HECHT, G. 134, 147, 151, 158, 173, 190–192, 199–201, 208, 212, 248
 VAN DER PERRE, P. 60, 250
 VAN DER POORTEN, H. 161
 VAN DER PYL. 229
 VAN DER SYPEN. 208
 VAN DER VIN, P. 212
 VANDERWALLEN, J. 62
 VAN DE STEENE-BONE. 66

 VAN DE WEYER, S. 3
 VAN DE WIELE, M. 229, 231
 VAN DIEREN, J. P. 150, 180, 181, 247
 VAN GAUBERGHE. 147, 154, 167
 VAN GENK. 78, 94
 VAN HAMME. 75
 VAN HASSELT, A. 16, 18, 26, 107, 134, 136–138, 141, 146, 151, 152, 158, 172, 230, 234, 244
 VAN HECKE, TH. 186
 VAN HEMELRIJCK. 75, 91–94, 98, 234, 236–238
 VAN HOVE. 147
 VAN HULTHEM. 109
 VAN IMSCHOOT, J. 211
 VAN KERCKHOVEN, P. J., 11, 120, 121, 145, 146, 161, 162
 VAN LERIUS. 150, 151
 VAN MARCKE, J. B. 71, 74, 146, 147, 235
 VAN REETH, P. 110, 206, 210, 245
 VAN RIJSWIJCK, J. B. 183, 247
 VAN RIJSWIJCK, TH. 11, 119, 161, 162
 VAN ROTTERDAM, J. 178
 VAN SEBEN. 184
 VAN SEVERDONCK. 178, 184, 197, 198
 VAN THOREN, O. 179, 211
 VAN TIEGHEM, P. 229
 VAN ZYPE, G. 59
 VASSE, A. 190–192, 248
 VASSEUR. 204
 VAUTIER, J. B. 3, 16
 VAUZELLE. 75
 VELDE, C. W. A. VAN DE. 169
 VENNEMAN. 119
 VERBOECKHOVEN, E. 16, 59, 68, 69, 71, 72, 88, 94, 102–104, 126, 134, 147, 149, 159, 160, 208, 225, 234, 235, 238, 239
 VERMEERSCH. 121
 VERMEYLEN, A. 249
 VERMORCKEN, E. 115–117, 139, 146, 147, 150–152, 154, 157, 158, 172, 174, 176–178
 VERMOTE. 78
 VERNET, H. 68, 127
 VERSWIJVEL. 110
 VERTOMMEN, W. 162, 208
 VERVEER. 147
 VICAIRE, G. 58, 243, 244, 246, 250
 VIDAL. 118
 VIGNY, A. DE. 114, 116, 240

REGISTER VAN PERSOONSNAMEN

- | | |
|--|---|
| VILAIN XIII, CH. H. VICOMTE. 27 | WAUTERS, A. 192 |
| VILLENEUVE. 75, 81 | WAUTERS. 117 |
| VINCENT, D. 72, 78, 83 | WEEKLEY, CH. M. 231 |
| VINKELES, A. 64 | WEIGEL, R. 236, 241, 250 |
| VITZTHUMB, P. 79 | WEISSENBRUCH, L. P. A. 64, 65 |
| VIVIAN. 165 | WEUSTENRAAD, TH. 18 |
| VOGLET. 33 | WHITE, G. 247 |
| VOISIN, A. 8, 95, 104, 131, 132, 136, 234, 237 | WIERTZ, A. 7, 9, 124, 229 |
| VONCKEN. 201 | WIJNANTZ. 74 |
| VOSTERMAN. 112 | WILLEM I. 5, 33-35, 64, 93, 109, 229, 235 |
| WACKEN, E. 18 | WILLEM II. 113, 124 |
| WAHLEN, AD. 114-118, 139, 153, 154 | WILLEMS, J. F. 21 |
| WAHLEN, AUG. 33, 38-40, 76-78, 88, 153-157, 235, 244 | WILLIAUME, F. & J. 64, 65, 84, 237 |
| WALRAVENS, P. 115, 117, 167 | WINCKELMANN, J. 83 |
| WAPPERS, G. 6-8, 23, 59, 119, 123, 124, 134, 144, 150, 151 | WITDOECK, P. J. W. 77 |
| WAROCQUÉ, A. 134, 242 | WITLOX, H. 231 |
| WATELET. 71 | WITTKAMP, J. B. 177, 179, 182, 247 |
| WAUQUIER, A. 165 | WORDSWORTH, W. 81 |
| WAUQUIÈRE, E. 67, 234 | ZOUWEIN, M. 117 |
| | ZURLAUBEN. 235 |
| | ZWEESAARDT. 233 |

STELLINGEN

I

De letter en het letterbeeld ten tijde van de Romantiek zijn in de schaduw van de illustratie gaandeweg verschaald. De illustratie moest zich uit het boek terugtrekken, opdat de letter weer de haar vóór die tijd toegemeten creatieve aandacht zou verkrijgen.

II

De legendarische faam van Curmer's *Paul et Virginie* (1838), welke haar oorsprong vindt in het oordeel, geformuleerd door J. Brivois in zijn *Guide de L'Amateur* (1883) en welke tot op de huidige dag levend wordt gehouden door alle bibliografen en samenstellers van catalogi in diens spoor, is dit boek onverdiend ten deel gevallen en levert ons een voorbeeld van ernstige overschatting op gezag der traditie.

III

Het dagboek van Eugène Delacroix bevestigt hetgeen Ch. Lalo in *Les Grandes Evasions Esthétiques — L'Art-Alibi de Delacroix* (1947) poneert als *La création romantique comme alibi pour des goûts classiques*.

IV

Van Peursen's interpretatie van het standpunt van Gabriel Marcel ten aanzien van Godsbewijzen tracht weliswaar de denkwijze van deze filosoof te tekenen, maar wij achten de term *verwerping* te sterk, gezien de waarde, die hij toch soms toekent aan deze bewijzen. Wij hebben eveneens bezwaar tegen het tot misverstand aanleiding gevend gebruik van het woord *atheïsme* in de terminologie van Marcel.

'Godsbewijs en theodicee, in het Katholieke denken een grote rol spelend, verwerpt hij en van de laatstgenoemde spreekt hij zelfs als van atheïsme, omdat God er binnen het stelsel, binnen het probleemveld geplaatst wordt en niet ontmoet wordt in de persoonlijke verhouding . . . ' Prof. Dr. C. A. van Peursen, *In Gesprek met Gabriel Marcel*. Wending, April 1955, blz. 81.

V

De sanering van wat men zou kunnen noemen de naar kunst tenderende vormgeving der particuliere devotie is vooral daarom zo moeilijk, omdat zij zelden op enig niveau aan de orde wordt gesteld en omdat zij doorgaans onttrokken blijft aan het debat inzake kunst en eredienst en aldus aan het oordeel van terzakekundigen

VI

P.-R. Régamey's *Art Sacré au XXe Siècle*? (1952) stelt in zoverre teleur, dat de auteur ons geen heldere verhandeling biedt over wezen en opgave van een sacrale kunst in onze tijd, maar veeleer een keur van met geest geuite gedachten, betrekking hebbend op dit thema

VII

De concepties van het sociologisch denken zijn voor de kunsthistoricus onmisbaar bij het ontwikkelen van een geschiedenis van de kunst in haar specifieke relatie tot de gemeenschap

VIII

In kunst-paedagogisch opzicht zal het West-Europese museumwezen met veel vrucht in de leer kunnen gaan in de Verenigde Staten, zij het, dat men om redenen van volkerenpsychologische aard gereserveerd zal moeten staan tegenover een ongedifferentieerde navolging van in de V S als succesvol bevonden methoden en praktijken

